PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

33

ARTE

Editoriale

LONGHI: *Letteratura artistica e letteratura nazionale* - BLOCH: *I Caravaggeschi a Utrecht e Anversa* - TESTORI: *Appunti su Ennio Morlotti*

Antologia di critici
Antologia di artisti
Appunti

SETTEMBRE

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1952

Redattori:

Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna,
Giuliano Briganti, Roberto Longhi,
Federico Zeri

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

Casa Editrice Sansoni

Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

Prezzo del fascicolo artistico L. 600

Prezzo del fascicolo letterario L. 400

Abbonamento cumulativo L. 5000

(Estero L. 7000)

EDITORIALE

PITTURA-COLORE-STORIA E UNA DOMANDA. – *Non v'è italiano di media cultura che non abbia a mente la famosa quartina di Michelangelo sulla 'Notte' addormentata nella Cappella Medicea:* 'Caro m'è il sonno e più l'esser di sasso / Mentre che il danno e la vergogna dura, / Non veder, non sentir m'è gran ventura; / Però non mi destar, deh! parla basso.' *Nel 1826 così la traduceva, decentemente, il francese Varcollier:* 'Il m'est doux de dormir, plus encore d'être de marbre, dans ces temps de malheur et opprobre. Ne rien voir, ne rien sentir, est un bonheur pour moi. Ne m'éveille donc point; parle bas.' *Ma oggi si può anche leggerne questa, credo recentissima, traduzione in versi:* 'Cher m'est le sommeil, mais plus cher *l'être* de pierre / Tandis que le mal et que la honte demeurent. / Ne point voir, ne point sentir m'est un grand bonheur; / Non, ne m'éveille pas, silence! *Il faut te taire.*'

E non avrei mai citato queste incredibili storpiature di senso, di lingua e di rime, se non comparissero in un libro dedicato alla pittura del nostro Rinascimento; e che, con l'intervento di studiosi italiani, è stato allestito dallo Skira, editore-principe, ormai, della produzione storico-artistica di gran lusso.

È vero che nei libri di lusso, destinati ai salotti delle Ambasciate o agli scaffali dei miliardari euro-americani non bisogna andar tanto per il sottile coi testi scritti: trottate delle sette leghe sui cavallacci bolsi 'dei più retorici / filosofemi' *(come avrebbe scritto il Giusti), bastano e avanzano. Quel che importa, si dice, sono le lucentissime riproduzioni a tutto colore. La stessa etichetta generale della serie che suona: 'Peinture - Couleur - Histoire', gradua assai bene l'esigenza dell'impresa, dove la storia arriva terza ed ultima.*

Ma, anche rimandando ad altra occasione il giudizio sui testi di ripieno, non sarà inutile spendere qualche parola su questa faccenda delle riproduzioni a colori che vanno tagliandosi sempre più la parte del leone nella composizione grafica dei libri d'arte; un progresso scortato di pari passo dal film a colori, già applicatosi anche ai documentari d'arte; e nel quale, io credo, bisognerà che anche l'Italia provveda a inserirsi senza indugio, a scanso di danni gravissimi, più tardi.

Non v'è dubbio che, per questa parte dei colori, lo Skira è stato, fra tutti gli editori, il più pronto nell'antivedere i tempi, nell'affrettarli. In questi suoi volumi, e proprio qui è la novità, le opere sono riprodotte tutte a colori (la vecchia tricromia, divenuta quadricromia). E anch'io son certo che, fra dieci o vent'anni, sarà questa la consuetudine editoriale di tutto il mondo; perciò, giova sperare, non riser-

vata soltanto ai libri 'di lusso', ma estesa anche alla produzione corrente, 'di massa', per dir così.

Conosco, è vero, degli schizzinosi, dei raffinati per la pelle, che 'snobbano' le 'cromie', dicendo che non sono fedeli. Ma quale riproduzione è mai stata pienamente fedele? Curioso, come non rilevino che anche oggi, dopo più di un secolo di svolgimento tecnico, due fotografie normali, eseguite da due operatori diversi sullo stesso dipinto, tornano differentissime; segno che non si può discutere che sul relativo grado d'infedeltà. Pure, su di esse si trova assai meno a ridire, mentre l'indignazione si rovescia tutta sulle fotografie a colori. Ma perché, poi? Se la tecnica della fotocromia è spesso ancora lontana dalla esattezza del fac-simile, non lo è, però, più che non fosse, ancora cinquant'anni fa, la riproduzione in bianco e nero che, per giunta, priva l'opera di tutta la sua faccia cromatica. Sicché non s'intende perché, allo stesso modo che allora si educò l'occhio a valersi, entro i limiti imposti, di tutti i vantaggi arrecati dalla nuova tecnica, oggi non si procuri di educarlo a leggere entro i limiti del procedimento nuovo, ove non ci si voglia privare dei ben maggiori ausilj ch'esso offre col presentare le opere nel loro aspetto completo e non, come prima, falcidiato di tutto il volto coloristico.

Anche questa, del resto, è una storia che ha più di mezzo secolo. Chi, per esempio, vorrebbe assumere che ai giovani studenti di quarant'anni fa, e ancora prima che potessero avventurarsi al 'grand tour' in traccia degli originali, non abbiano servito a nulla le tavole a colori che si venivano pubblicando a Dresda dagli editori Römmler e Jonas; coi quali, infatti, l'Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo, allora fiorente, stipulò presto accordi per l'edizione italiana della stessa serie? Rammento anzi, che, per noi, erano il pane quotidiano.

Più tardi, e sebbene interrotto da due guerre gigantesche, il lavoro è continuato, ha progredito, si è esteso ai procedimenti del rotocalco e anche l'Italia vi ha collaborato con serie utilissime fra cui sarebbe ingiusto non citare almeno quelle del Pizzi, gli esperimenti dell'Alinari, del Bompiani e del Belli, e, per l'arte moderna, le tavole staccate del Ghiringhelli, all'insegna del 'Milione'; mentre all'estero subito risaltano i numeri speciali di 'Verve' e dei 'Cahiers d'art', soprattutto per le miniature francesi; a Zurigo gli album della Casa Iris; in America l'Abrams e parecchi altri.

Oggi anzi non v'è libro d'arte, neppur popolare, che non rechi almeno, intercalata al bianco e nero, qualche riproduzione a colori. Abbiamo in Italia gli esempi del Rizzoli e qualche volumetto della Casa Electa; ma all'estero anche editori di bella cultura, primo fra tutti l'Horowitz con i pregiati volumi della sua 'Phaidon Press', ne offrono prove anche più cospicue. Che più, se la stessa severissima 'N. R. F.' ha deciso di affiancare alla celebre 'Pléiade' letteraria

una serie di monografie, diretta dal Malraux, dove tutta l'opera di un artista sarà offerta a colori? Un 'Leonardo', già uscito; imminenti un 'Vermeer' e un 'De la Tour'.

Troppi segni, insomma, collimano a dimostrare che i tempi son quasi maturi per un piano di lavoro, cui sarebbe bene partecipasse subito, con certo ordine mentale, anche l'Italia.

Alla validità culturale di questo piano, ancora da stabilirsi, s'intende che lo sconvolgimento dell'ultima guerra e dell'immediato dopoguerra, coi musei prima chiusi, poi sbalestrati e viaggianti fra i due mondi in mostre raccogliticce e improvvisate, pure offrendo facilitazioni occasionali alla ripresa 'cromica' di esemplari altrimenti difficili a reperirsi, ha recato più danni che vantaggi. Ed è proprio in questa zona ancora 'sismica' che ha inciso il lavoro più recente dello Skira.

Facile avvertirlo già dai volumi, pure elegantissimi, del 'Musée Imaginaire' del Malraux dove alcune delle tavole a colori tornavano un po' troppo... 'fuori testo', provocate com'erano dalla comodità di operare su originali viennesi o veneti, magari di second'ordine, ma allora in sosta fortunosa nella Svizzera ospitale.

Lo stesso disordine continua in parte anche oggi, nella scelta dei volumi dedicati al nostro Rinascimento. È vero che un buon gruppo di cose è stato nuovamente eseguito nei nostri musei, soprattutto a Firenze, Pisa, Roma, Bologna, Milano, Venezia. Ma, per fare un solo esempio, non si dirà che il Pontormo sia bene raffigurato, invece che con la ineffabile 'Deposizione' di Santa Felicita, con il ritratto di Washington che non è punto cosa sua e, tanto meno, è l'effige di Ugolino Martelli; ove non si tratti di uno scambio materiale col vero Ugolino Martelli del Bronzino, anch'esso viaggiante qua e là, con le tante esposizioni allestite sui resti del museo di Berlino.

Trovo poi correttissimo che codesti volumi sull'arte italiana, rechino all'inizio fior di ringraziamenti ai nostri maggiori organi amministrativi — Direzione Generale di Belle Arti e Soprintendenze — 'per l'amabilità costante con cui hanno voluto mettere a disposizione dell'editore i tesori delle loro collezioni'.

Dato che nessuna legge sarà certamente stata trasgredita (eppure sarei curioso di sapere in che modo, nel caso speciale, si sia ottemperato all'obbligo di versare all'amministrazione tre copie positive di ogni fotografia eseguita, ciò che qui varrebbe versare tre copie di ognuna delle 'progressive' dei quattro colori necessari alla stampa definitiva), non v'è nulla da eccepire; qualche cosa, soltanto, da auspicare.

Nei riguardi del suo patrimonio artistico lo stato è, giuridicamente, un proprietario sui generis, depositario 'demaniale' di beni di pubblico godimento. Salve le opportune cautele conservative, e ove non si provveda ad eventuali ritocchi di legge per quanto riguarda

gli stranieri, non credo possa negarsi ad alcuno il diritto di riprodurre quei beni.

Ma, di fronte alla nuova situazione; alle soglie, cioè, di una nuova epoca della tecnica riproduttiva, sembra imporsi alla cultura italiana, e diciamo magari allo Stato, il dovere di intervenire 'nazionalmente' in un piano di lavoro che sarà presto gigantesco.

Fra dieci o vent'anni tutti i testi di Storia dell'arte, buoni o cattivi, saranno comunemente, e quasi esclusivamente, a colori. I corsi di storia dell'arte, nelle scuole di ogni ordine e grado, saranno all'incirca documentari a colori con la 'colonna sonora' retta dalla voce dell'insegnante o, se il tono fioco o chioccio lo sconsigli, da quella del giovane assistente.

A tutti i fini, dunque, non soltanto editoriali e didattici ma persino amministrativi, e cioè di catalogo, di tutela e di patria memoria (e qui alludo alla necessità di fissare in tempo nel loro aspetto totale gli originali inevitabilmente votati al deperimento e alla morte), si tratta di sostituire gradatamente l'inventario in bianco e nero del patrimonio artistico italiano con un nuovo inventario a colori.

E come lo Stato affiancò validamente, a suo tempo, col Gabinetto Fotografico Nazionale, l'opera gigantesca e non abbastanza riconosciuta degli Alinari, degli Anderson, dei Brogi ecc., è auspicabile che esso provveda a intervenire in qualche forma nel còmpito nuovo accordandosi con la schiera dei più valenti editori e operatori italiani.

Si rifletta che, ove nulla si facesse, fra qualche decennio noi dovremmo far ricorso all'estero, e spender valuta pregiata, per procurarci le 'progressive' indispensabili a stampare i libri sull'arte nostra o le diapositive a colori per un insegnamento decente della nostra solenne vicenda figurativa.

Ma se si provvederà tempestivamente a questa grande impresa di cultura, e insieme di prestigio nazionale, saremmo noi a divenire in pochi anni, per tutto il mondo, i fornitori di un materiale ricercatissimo e di impiego molteplice. Credo persino che, ove ciò potesse sancirsi in opportune formule legislative, il reddito continuo che ne trarremmo, potrebbe discretamente rinsanguare il clorotico bilancio delle Belle Arti e renderlo forse sufficiente almeno a quel sacro impegno che è la conservazione delle nostre opere: questa sublime eredità.

r. l.

ROBERTO LONGHI

LETTERATURA ARTISTICA E LETTERATURA NAZIONALE

SPIACE CHE nell'opuscolo introduttivo alla nuova collezione di letteratura italiana edita dal Ricciardi e retta da uomini come il Mattioli, il Pancrazi e lo Schiaffini, la breve prefazione non abbia avuto agio di specificare i limiti e gli intenti dell'impresa, già pianificata in settantacinque volumi. Se intendo bene, e per quanto, ad apertura di prefazione, l'appello ai nostri 'classici' potesse presagire il contrario (e cioè, secondo gli schemi tradizionali, una nuova silloge di letteratura 'pura' e, per dir così, 'senza soggetto') la novità maggiore della collezione sta nell'avere anzi coraggiosamente aderito a un criterio assai più estensivo di 'letteratura', includendovi tutto ciò che, con gli strumenti delle 'umane lettere', tocchi un qualunque rilevante soggetto della cultura nazionale. Perciò: poesia, prosa narrativa e romanzesca, ma anche: scienza, politica, oratoria, epistolografia, viaggi, memorie. Bello e sacrosanto, vedere Galileo o Magalotti, Cattaneo o Ferrari, entrar finalmente e prender luogo de jure nel concerto della nostra 'letteratura'. E, a quest'annunzio, anche i critici e gli storici dell'arte italiana dilateranno il respiro, già pregustando la bella parte che alla loro schiera (dei predecessori, s'intende, perché l'impresa, almeno in cifre, dichiara di non voler varcare la fine dell'Ottocento) sarà certamente riserbata.

Ma, a una prima rapida scorsa attraverso indici abbastanza circostanziati, par già di intravedere che, per quel che ci riguarda, la bella speranza non sarà realizzata che in piccola parte. Qualche nome, fra quelli già tradizionalmente antologici, galleggia in bella vista: Cennini, Alberti, Vasari, Cellini; qualche altro, meno comune, si affaccia cautamente: Palladio, Lomazzo, Lanzi, Milizia, e pochi più; ma si tratta di vedere se, nel complesso del piano, il trattamento sia equo, in rapporto al criterio giustamente estensivo dei 'valori letterari'.

A chi già inclinasse per il sì, mi limiterò a leggere un passo tolto da un libro di circa trent'anni fa, ormai 'classico', anzi di comune consultazione, dedicato, per l'appunto, alla 'Letteratura artistica'. Che sia di uno straniero, tanto meglio, perchè il monumento ch'egli vi ha elevato alla cultura arti-

stica italiana, non vorrà certo tacciarsi di nazionalistica infatuazione. Autore ne fu l'austriaco Julius von Schlosser, che, giovi ricordarlo, fu per i paesi di lingua tedesca, accanto al Vossler, uno dei banditori delle teorie del Croce, ora patrono spirituale della nuova collezione.

Diceva dunque lo Schlosser che 'su suolo italiano l'arte figurativa fu un interesse pubblico, appassionatamente coltivato da tutto il popolo fin dai tempi più lontani, e che si ricollega direttamente all'antichità; per questo hanno potuto svilupparvisi così presto e così intensamente il giudizio artistico e la scienza e la considerazione didascalica e storica dell'arte, che sono poi state modello ed esempio a tutta l'Europa'.

Su questo altissimo omaggio, la cui storica validità è dimostrata da tutti i particolari della mirabile trattazione, gli editori della nuova raccolta avrebbero potuto utilmente meditare; per poi concluderne, senza troppo stento, che la critica dell'arte, essendo anch'essa critica di poesia, avrebbe dovuto ottenere un trattamento paritetico accanto alla critica e alla storia strettamente letteraria. Ma, percorsi gl'indici, è facile invece avvedersi che, a cose fatte, gli storici e i critici delle arti figurative avranno nella collezione un luogo forse più modesto di quello riservato, mettiamo, agli speleologi o agli economisti.

Fermi restando i valori di qualità, s'intenda bene che qui non si fa questione quantitativa. È possibile che, per cause e limiti di vario ordine, la critica d'arte non abbia potuto sempre accompagnare l'attività artistica italiana con l'abbondanza e l'impegno che l'argomento, incredibilmente ricco, sembrava richiedere. Una delle ragioni più forti fu certamente che, tardando a specificarsi un'attività critica autonoma, gli artisti figurativi, per naturale insofferenza ad esprimersi con gli strumenti di un'arte diversa dalla propria (dico le 'parole'), omisero spesso di tramandarci una loro qualsiasi letteratura e altrettanto trascurarono di fomentarla nei colleghi dell'altra provincia poetica. È abbastanza noto che, persino in epoca criticamente più adulta, Michelangelo, interpellato dal Varchi sull'annosa polemica tra pittura e scultura, si scusava della troppo breve risposta col dire che 'vi vuol più tempo che a far le figure'. Ma chi vorrebbe prendere per buona questa scrollata di spalle proprio da parte di chi, quando bisognasse, sapeva lavorare assai bene anche 'l'opera d'inchiostro'?

Non ostante le remore, insomma, e pur restando talora

impari alle esigenze dell'altissimo argomento, si può convenire con lo Schlosser che una folta schiera di poeti, di artisti scrittori, di critici, di storici, di trattatisti, venne formando sull'arte italiana un edificio multisecolare di cultura e letteratura specifica da non trovar pari in alcun'altra nazione.

Che ora, nel piano della nuova collezione, quell'edificio sporga appena, qua e là, con qualche più alto fastigio, altrove sembri smozzicato e corroso, dove pure non scompaia affatto dal contesto, non è cosa che possa rallegrarci. E giovi una breve scorsa attraverso i dodici secoli — dal settimo al decimonono — accolti nel piano della nuova impresa.

Per la prima sezione che, in tre volumi, compendia, la vicenda letteraria dal secolo settimo a tutto il Duecento, l'arte non figura punto. Ma se, anche nel campo della storia civile e letteraria, qui hanno luogo persino gli editti e le glose e le formule più aride, è mai possibile che nulla fosse dato spigolare nel campo dell'arte? Gli stessi editori sembrano averne avuto il sospetto, se riproducono come frammenti di letteratura volgare le celebri iscrizioni romanesche di San Clemente; ma, anche a chi non voglia disconoscervi una certa efficacia di rozzo documentario dialettale, tornerà egualmente strana la dimenticanza di tante altre epigrafi monumentali ben diversamente colme di coscienza linguistica e letteraria. Immagino che stupendo volume sarebbe quello che radunasse e illuminasse tutte le iscrizioni a commento di opere d'arte figurative, anche se, in apparenza, provocate soltanto dalla esigenza didascalico-moralistica della 'Biblia Pauperum'. 'Fumetti', per dir così, mistici e simbolici che, anche senza risalire ai capolavori delle scritte 'damasiane', spazierebbero sui margini dei mosaici bizantino-carolingi, sui fregi delle cattedrali romaniche, in calce alle tavole dugentesche, e, in questa prima sezione, potrebbero chiudersi con le didascalie delle storie francescane di Giotto ad Assisi. Una fonte viva e perenne di civiltà, di storia e d'arte ne fluirebbe di nuovo per tutti. E la raccolta potrebbe seguitare più in qua, nel Trecento, attraverso le celebri e dolcissime epigrafi senesi e nei cartelloni gnomici del Camposanto di Pisa, fino al commento versificato della 'Mappa Mundi' di Piero di Puccio. Persino nel Quattrocento, quando già, nei maggiori centri, l'opera d'arte, ormai gelosa della propria autonomia, ama esprimersi 'in figura' soltanto, il gusto della didascalia medievale séguita nelle regioni conservative ed eccentriche; e veri tesori, tra linguistici e dialettali, sono, per

esempio, in Umbria e in Abruzzo, sotto gl'incantevoli affreschi del Delitio ad Atri o degli Sparapane a Norcia.

Si obbietterà facilmente che questo lavoro era ancora da fare; ma non è vero che in parte; anzi, tra quel che è già alle stampe, v'era a sufficienza per una buona esemplificazione di testi, spesso bellissimi, civilissimi. Ma lasciamo pure i 'secoli oscuri'.

Sfolgora il Trecento pittorico, forse il più gran secolo dell'arte nostra, e la nuova collezione letteraria sembra ignorarne i riflessi critici. Ammetto che alcuni passi famosi non erano da stralciare e che li dovremo sempre leggere nei testi di Dante e del Petrarca, del Sacchetti o del Villani. Ma il primo grande critico d'arte 'specializzato' del Trecento, Cennino Cennini, sembra assente. Dico sembra, perché poi si finisce di ritrovarlo, a frammenti, nel Quattrocento, forse per esser mancato qualche anno dopo la fine del secolo che fu suo; e dal quale, pertanto, nessuno vorrebbe strapparlo, così compiutamente egli riassume (nella stupenda parlata toscana, venata di qualche idiotismo padano, e con la sua straordinaria facoltà di raffigurare icasticamente i gesti proprj dell'arte) l'intera esperienza della grande tradizione giottesca.

E non dico che al Cennini, una volta recuperato al Trecento, non si potessero aggiungere stralci dai testi, anche più antichi, di un 'patito' addirittura dell'arte figurativa, Francesco da Barberino, che ci sorprende non incontrare neppure fra gli originali letterari; o dal carteggio vivacissimo del celebre mercante pratese, Marco Datini. Ma ammettiamo pure che questi siano particolari, e passiamo oltre.

Entrati davvero nel Quattrocento, e a parte il vantaggio che verrà anche agli storici dell'arte dalla splendida raccolta di testi umanistici tradotti e commentati dal Garin, la parte speciale riservata al Ghiberti e all'Alberti è certo più deferente e comprensiva; resta però da chiedersi perché mai, mentre l'Alberti meritava addirittura un volume a sé, l'impacciato scrittore che fu il Ghiberti non dovesse accompagnarsi a qualche brano del Filarete o magari della ingenua cronaca rimata del padre di Raffaello, Giovanni Santi.

Intanto, dalla massa ormai crescente dei documenti superstiti, avviene che s'affacci, per la parte nostra — o mi sbaglio — un'altra seria esigenza. Insofferenti dello scrivere, si è già detto, gli artisti; ma a tutti comune, la necessità di *scriver lettere*. Lo intesero bene, fin dal '700, il Bottari e nel secolo scorso il Gualandi, il Gaye e il Milanesi raccogliendo

'lettere pittoriche'. Qui, insomma, poteva aprirsi, per poi continuare fino al termine dell'impresa, una sezione di *lettere di artisti*. Chi può sostenere che quelle di Domenico Veneziano, del Mantegna, di Marco Zoppo, di Bonifacio Bembo e di tanti altri non siano opera letteraria? Sono anzi fra le cose più belle del secolo, scritte da grandi uomini; e non si trattava neppure di inediti, difficili a reperirsi. Sarebbe stata questa la buona occasione.

Qualcuno potrà ora chiedersi perché non sia ancora parola di Leonardo. Il fatto è ch'egli ci porta già verso lo scadere del secolo ed oltre, e che il professore Flora, opportunamente incaricato d'una scelta tra gli scritti in cui è particolarmente versato, ha preferito trasferirli in massa al Cinquecento. Non so se la decisione, certamente meditata, troverà il consenso che desidera. Personalmente io avrei optato per il centennio precedente, perché se anche parecchi di quei brani furono stesi nel secolo nuovo, la mentalità di Leonardo, per strapotente e personale che sia, sorge in clima del tutto quattrocentistico: come si avverte subito dal disagio mentale che viene dal ritrovarlo in uno stesso volume accanto al Cellini, al Borghini, al Serlio, al Palladio e al Lomazzo.

A parte questo caso di dubbia ubicazione, non si può certo sgradire che qui finalmente, nell'aureo Cinquecento, un volume apposito della collezione sia riserbato agli 'scrittori delle arti'. Il secolo meritava questo, sicuramente, ma ad un tempo trafigge più forte il disappunto che un ugual metro non sia stato usato già per le epoche più antiche.

Del resto la stessa scelta dei cinquecentisti non pare sufficiente ad indicare i pregi di una cultura artistica ormai diramata e fiorente, e, per di più, intrisa, fino al midollo, di programmi letterarj. Persino il contrasto fondamentale fra la cultura fiorentina del 'disegno' e quella del 'colore' veneziano non si vede punto lumeggiato, per l'assenza inspiegabile del Dolce e del Pino che pure maneggiano bene la forma letteratissima del dialogo e, come scrittori, sono infatti assai più sostenuti del tortuoso lombardesco Lomazzo.

Il caso stesso dell'epistolografia artistica continua a rimanere insoluto: eppure sarebbe bastato scegliere fra le lettere che il Varchi, con la sua inchiesta, cavò di mano a tanti artisti di prima classe. Per colmo di trascuratezza, manca persino Michelangelo che pure diramò le lettere più belle del secolo e abbastanza fitte da richiedere, come già avvenne, un volume apposito; e mancano del pari quelle di Tiziano

ai suoi grandi amici e, magari, agli imperatori; anch'esse monumenti di storia e di cultura non facilmente dimenticabili. A non parlar dell'assenza dei diarj di artisti, dal Lotto al Pontormo, o dei tanti ricordi autobiografici, non c'è insomma da uscir troppo soddisfatti dal secolo d'oro.

Ed entriamo pure in Seicento. La citata prefazione editoriale rammentava che una delle esigenze più sentite all'atto della nuova raccolta, è stata di riflettervi il tanto lavoro di scoperta e di revisione che la critica e la filologia hanno condotto, negli ultimi decennj, in campo letterario. Ma perché, tra questo lavoro recente, ha luogo anche quello, quanto mai fruttifero, dedicato alla zona delle arti figurative, mi domando come sia possibile, dopo di esso, ritrovarsi, per quest'epoca, di nuovo a zero e non potervi cogliere neppure un segno della grande letteratura artistica che, proprio nel Seicento, fu di guida a tutta la cultura europea. Pure, non c'è, letteralmente, nessuno. Neppure il Bellori, avo spirituale del Winckelmann e del neoclassicismo; neppure il Baldinucci, uno dei padri della storia dell'arte 'universale' e, per di più, sempre valso, e a buon diritto, come testo di lingua; non il Passeri e non il Pascoli, che, nella loro singolare concezione narrativa della storia, portano avanti la vecchia tradizione novellistica italiana spingendola, con forte anticipo, fin quasi alle soglie del romanticismo. Tutte cose che dovrebbero essere a cuore anche agli storici della letteratura. Nessuna traccia, neppure del più grande tentativo di dare al dialetto veneto coscienza di lingua e lume di poesia; manca, intendo, il maggiore critico del secolo, che fu Marco Boschini.

E si potrebbe, volendo, seguitare con tanti altri nomi, senza deflettere da un buon livello di dignità letteraria. Ma il fatto è che niente per niente, farà sempre niente.

Storici e critici a parte, infatti, fu ancora dagli artisti, o dalla loro cerchia immediata, che ci pervennero, del Seicento, le lettere più belle, i più bei rapporti di viaggio, i più bei ricordi di vita e d'arte. Già sul principio del secolo, il 'Passaggio per l'Italia' di Federigo Zuccaro (non fosse che per le straordinarie descrizioni dei balletti alla Corte dei Savoia!) e il 'Viaggio d'Europa' del marchese Giustiniani, steso dal suo segretario Bizoni nel 1606, sono esempi quasi ineguagliati della scrittura corsiva, quotidiana, del tempo; e soltanto li supera, quarant'anni dopo, la lettera autobiografica del fiorentino Baccio del Bianco, architetto militare e scenografo; un capolavoro della prosa italiana che non sarebbe lecito ignorare. (Coloro che vorranno leggerlo nel-

l'antologia critica di questo stesso numero potranno dirmi se avevo ragione).

Lo stesso è da ripetere per la parte riservata, nella collezione, alla letteratura artistica del Settecento. Non bastano brani del Lanzi (vero scrittore di gusto pre-manzoniano), del Milizia, dell'Algarotti o del Bianconi, per renderci l'effige di una cultura che, pur dedicandosi ora ad approfondire le memorie regionali (ma le guide del Morrona per Pisa e dell'Affò, in forma dialogica, per Parma, sono pure autentiche opere letterarie), resta di tono europeo; dallo Zanetti e dal Moschini a Venezia, al bassanese Verci, critico così sottile; al senese Della Valle, a Monsignor Bottari, raccoglitore ed editore di scelte lettere pittoriche, al bolognese Luigi Crespi che nella 'Vita' del padre ci offre un dettato incantevole. (E non parlo neppure della lettera del Ponfredi sulla vita del Benefial o di quella autobiografica del veronese Cignaroli al Mariette; anch'esse, letterariamente, validissime).

Non trovo il tempo, per orientarmi, fosse pure in breve, nell'orto selvaggio dell'Ottocento, che, nella nuova collezione, sarà il secolo dai 'venticinque volumi', in confronto, mettiamo, ai 'sei' volumi del Quattrocento. Non sta a me giudicare di codeste proporzioni, ma pur mi duole non intendere perché, se un intero tomo è devoluto all'antologia degli 'studiosi dell'antichità classica', gli studiosi dell'arte italiana siano invece ridotti a una sparuta pattuglia accodata ad altro tomo che abbraccia critici dei generi più diversi. La scelta di quei nostri pochi è anch'essa fieramente opinabile, dato che un Cicognara, presente, non può scusare l'assenza di un Roberto d'Azeglio; né un Morelli, scrittore scarsissimo, potrà mai sostituire un grand'uomo come fu il Cavalcaselle che non vi trova luogo; né un Ricci o un Pica possono ripagarci di un Toesca introvabile. Si dica che il Toesca è uno storico del Novecento: verissimo; ma, nelle zone contigue della raccolta, troppi sono gli sconfinamenti nel nostro secolo (ecco il Thovez e il Serra, per dirne due soltanto!) perché l'assenza di questo nostro storico non suoni ingiustificata; non amo dire, ingiusta.

Il nome del Toesca, in ogni caso, calza assai bene a chiusura di queste osservazioni elementari, suggerendo che proprio a lui, perché 'feliciter viventi', gli editori avrebbero potuto chiedere lumi sulla pianificazione della parte storico-artistica in questo nuovo concerto della letteratura nazionale. Che ciò non sia avvenuto, sta a conferma delle mie opinioni, tante volte espresse, sull'umile grado della nostra cultura artistica

media e sulla lamentevole scarsità di comunicazioni fra le due province fondamentali della nostra storia poetica. Conferma oltremodo rattristante, se non riesce neppure a sollevarmene la buona coscienza che codesto grave scompenso culturale non è ormai imputabile alla critica d'arte.

VITALE BLOCH

I CARAVAGGESCHI A UTRECHT E ANVERSA

La critica olandese ha sempre guardato alla 'Scuola di Utrecht' con piena indifferenza, lasciando a tedeschi, inglesi, italiani lo studio dei cosiddetti 'Caravaggeschi'. Più che un mero caso, è questa una presa di posizione da parte della storiografia locale, dovuta sia a ragioni di principio, sia ad un certo sentimento, che l'hanno indotta a considerare i movimenti 'italianizzanti' della pittura olandese del sec. xvii con diffidenza e scetticismo. Solo nell'esame della propria arte 'nazionale' la critica olandese ha dato la piena misura della sua capacità d'indagine, mentre non ha toccato che in superficie le manifestazioni dipendenti dall'Italia, quasi per debito d'obbligo e senza alcuna reale partecipazione, soffermandosi di preferenza su sentieri secondari per non avventurarsi sulla strada maestra della pittura europea del secolo. Ma un giudizio estetico correrà il rischio di rimanere del tutto unilaterale, fino a quando la critica si ostinerà a chiudere gli occhi in tal modo, dedicandosi alla ricerca, per così dire, 'in verticale', piuttosto che a quella 'in orizzontale'. Accanto ai 'Caravaggeschi' di Utrecht, ci sono anche i 'classicisti' di Haarlem, gli indagatori della 'tranche de vie' — chiamati, con termine peggiorativo, 'bamboccianti': fra cui è ancora da riscattare pienamente la persona poetica di un M. Sweerts —, ci sono, infine, i paesisti 'italianizzanti': tutti attendono ancora uno studio approfondito, tutti vorrebbero essere tratti dall'oscurità dei depositi delle gallerie, dove giacciono trascurati. D'altra parte, tentare di chiarire taluni fatti della pittura olandese mediante l'esempio italiano da cui essi in fin dei conti, dipendono, può riescire assai utile; si vedrà quali fraintendimenti ne sorgano, come il 'grandioso' si riduca spesso ad una trasposizione 'in grande formato', come il tragico cada talvolta nel volgare, e il bello

si trasformi in 'Accademia'. Tuttavia, un Terbrugghen, uno Sweerts, un Bor raggiungeranno un significato proprio, arricchendo la cultura pittorica olandese con risultati non comuni.

*

Del Terbrugghen non è rimasta nessuna opera giovanile sicura, sia del periodo del suo discepolato presso Abraham Bloemaert che del decennio del suo soggiorno italiano (1604-1614), durante il quale egli avrebbe potuto incontrare Caravaggio in persona, o almeno vedere molte delle 'cose mirabili' — come le chiama Karel van Mander — entrate nel frattempo nelle collezioni dei patroni del Merisi. Oltre alle grandi tele di S. Luigi dei Francesi e di S. Maria del Popolo, Terbrugghen avrebbe potuto ammirare anche la 'Deposizione' e la 'Morte della Vergine'. Ma nell'opera dell'olandese solo raramente compaiono prestiti diretti dal Caravaggio: per essere esatti, soltanto due versioni della 'Chiamata di S. Matteo' (Le Havre e Utrecht), da non immaginarsi senza il prototipo della cappella Contarelli. Terbrugghen sembra aver generalmente evitato di dipingere episodi drammatici tratti dalla storia sacra (fu questo il compito del Baburen), per specializzarsi nel cosiddetto 'quadro di genere', volgendo a tale significato anche gli avvenimenti biblici occasionalmente prescelti. Astenendosi dal voler precisare immediati 'influssi' del Caravaggio sul Terbrugghen, sarà invece pienamente giustificato indicare le sue affinità con Orazio Gentileschi, ove quest'ultimo, com'è ovvio, venga ad essere il 'datore'. Proprio negli anni di transizione fra primo e secondo decennio del secolo, Orazio pubblica alcuni dipinti chiari, trasparenti, che nel formato, talvolta, ridotto, fanno pensare a sensibili e quasi 'nordiche' interpretazioni dello stile giovanile del Caravaggio. Queste cose di Orazio (si pensi, per esempio, alla 'S. Cecilia con l'Angelo', al 'S. Cristoforo' e al 'David', tanto per indicare opere presenti alla mostra di Milano), in virtù di una certa loro amabile grazia, erano più alla portata dei nordici, più immediatamente comprensibili che non la forma monumentale e violenta del Caravaggio stesso. Negli anni del suo soggiorno in Inghilterra, nel terzo decennio, Gentileschi continua ancora a sviluppare una maniera paragonabile a quella del Terbrugghen.

Lo sviluppo del Terbrugghen si può seguire press'a poco dal 1620 circa ('Cristo deriso', Copenaghen) fino all'anno della sua morte — 1629. (Assurdo leggere 1609 la data del

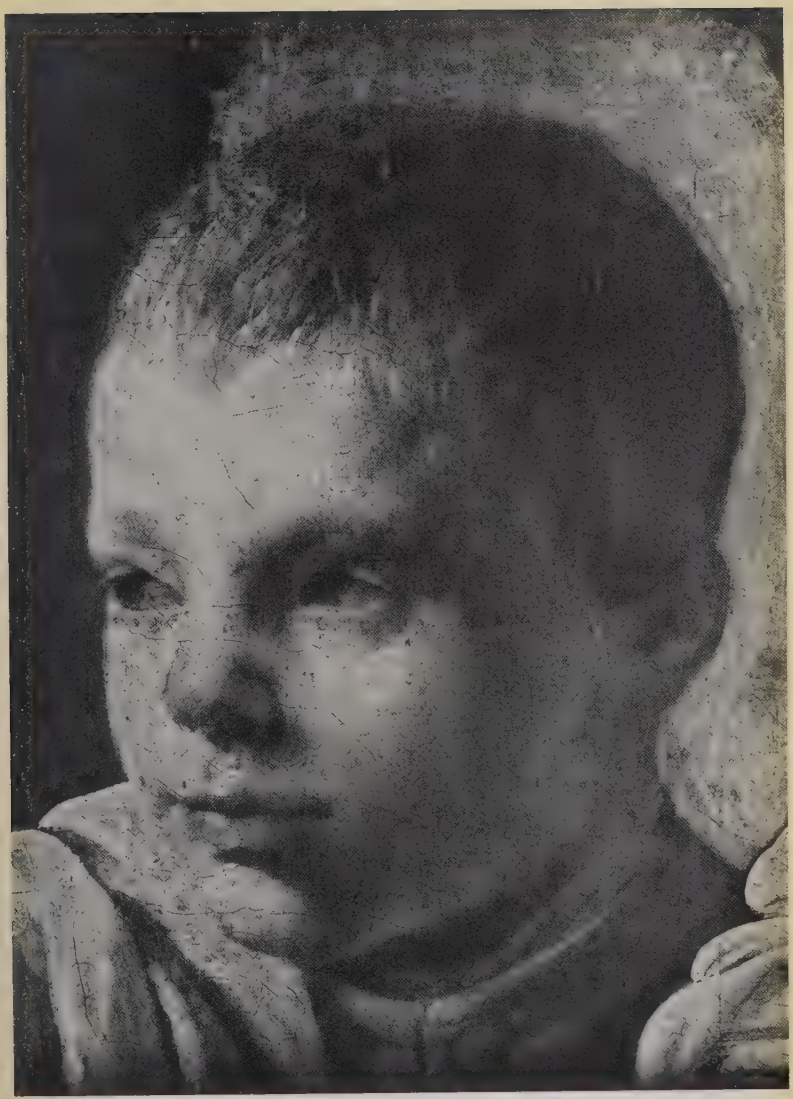
'Cantore' di Göteborg). Il quadro di Copenaghen, lavoro d'impegno dell'artista, è alquanto arcaico, e rivela parecchi tratti manieristici: 'horror vacui', gioco irrequieto delle linee. Vi sono teste che ricordano, nel trattamento minuzioso delle rughe, perfino lo Pseudo van de Venne! La 'Vocazione di S. Matteo' (Utrecht), /*tavola* 1/ dipinta un anno dopo il quadro di Copenaghen, è più matura, più serena di questo, e presenta la gamma di colori caratteristica di Terbrugghen: verde-mare, azzurro chiaro, violetto. Il prototipo caravaggesco vi è elaborato in maniera personale; straordinariamente bella e 'vera' la testa di giovane col turbante /*tavola* 2/. La versione di Le Havre, probabilmente anteriore, è maggiormente legata al modello caravaggesco. Anche in questo dipinto vi è una testa, piena di grazia fanciullesca, che raggiunge una straordinaria potenza di espressione. Chi, in Olanda verso il 1620, avrebbe potuto dipingere una testa di ragazzo così 'diretta', così delicata da non essere indegna di un Louis Le Nain? /*tavola* 3/.

Dello stesso anno della 'Vocazione' di Utrecht sono anche i vigorosi 'Evangelisti', /*tavola* 4/ che il figlio del Terbrugghen regalò alla città natale del padre, Deventer. Ma capolavoro di Hendrik è il 'Flautista' di Cassel, il cui pendant reca la data 1621. Ove si rifletta in che modo provinciale, antiquato, stento, gravato di abitudini accademiche e manieristiche si dipingesse in Olanda circa il 1620 (ad Haarlem tuttavia spirava un vento nuovo, con Buytewech e Frans Hals); ove si guardi al 'Concerto' di Rembrandt, qui esposto, dell'anno 1626, barbaramente variopinto, pesante, vischioso nella pennellata, si dovrà vedere in questo 'Flautista' profilato contro un muro chiaro, la schiena e la manica corse dalla luce, in una gamma grigio-verde, un'opera straordinariamente progredita. Se, come racconta il Baglione, Caravaggio ebbe a dire del suo 'liutista' ch'esso era 'il più bel pezzo che facesse mai', la stessa cosa avrebbe potuto qui affermare anche il Terbrugghen. Il motivo di genere è trasportato dalla luce in una sfera di poesia: nasce così quella 'durata sentimentale' — per citare Longhi —, che più tardi si coglie e si ammira nel Vermeer.

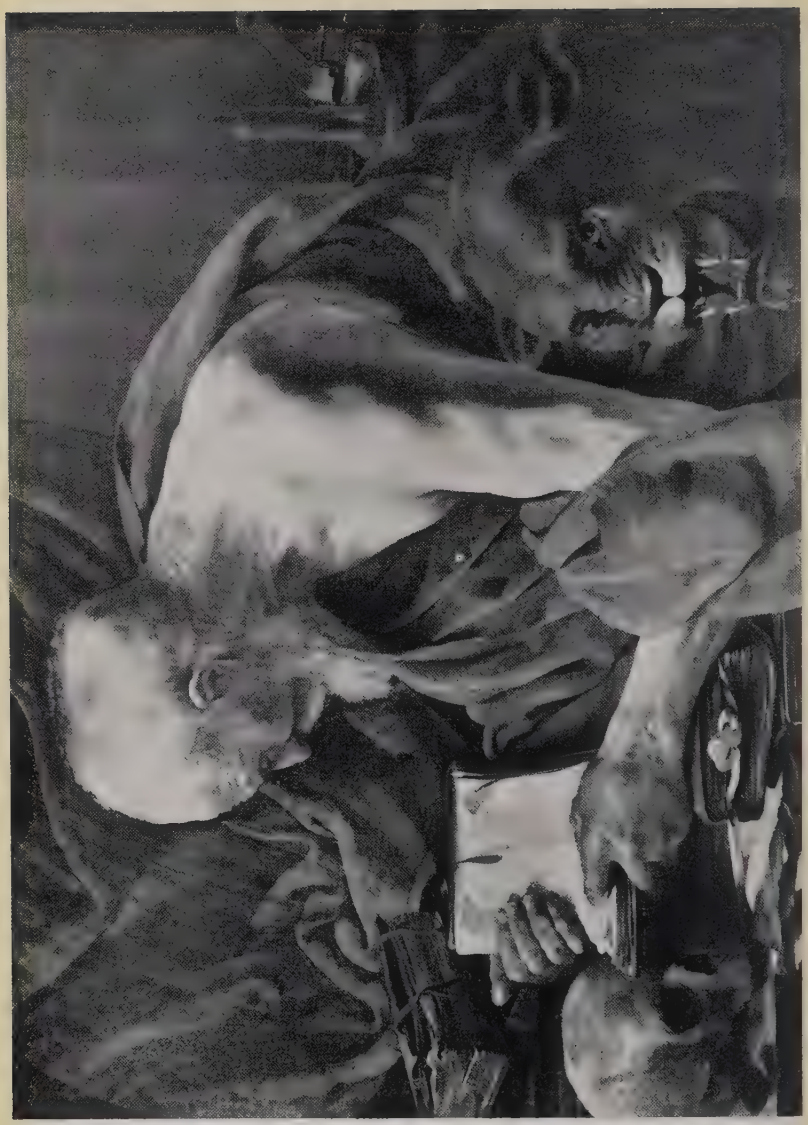
Ma seguiamo lo sviluppo successivo di Terbrugghen. La 'Donna che canta' di Basilea (1628) si distingue per la ricchezza dell'effetto di colore; il 'Marte addormentato' (Utrecht, 1629) denota la grande abilità tecnica del pittore (si veda con quale gusto sono trattati l'elmo, le piume, la corazza); il 'Tobia chiede in isposa Sara', del Museo di

1 - Terbrugghen: 'Vocazione di San Matteo' 1621 *Utrecht, Museo*

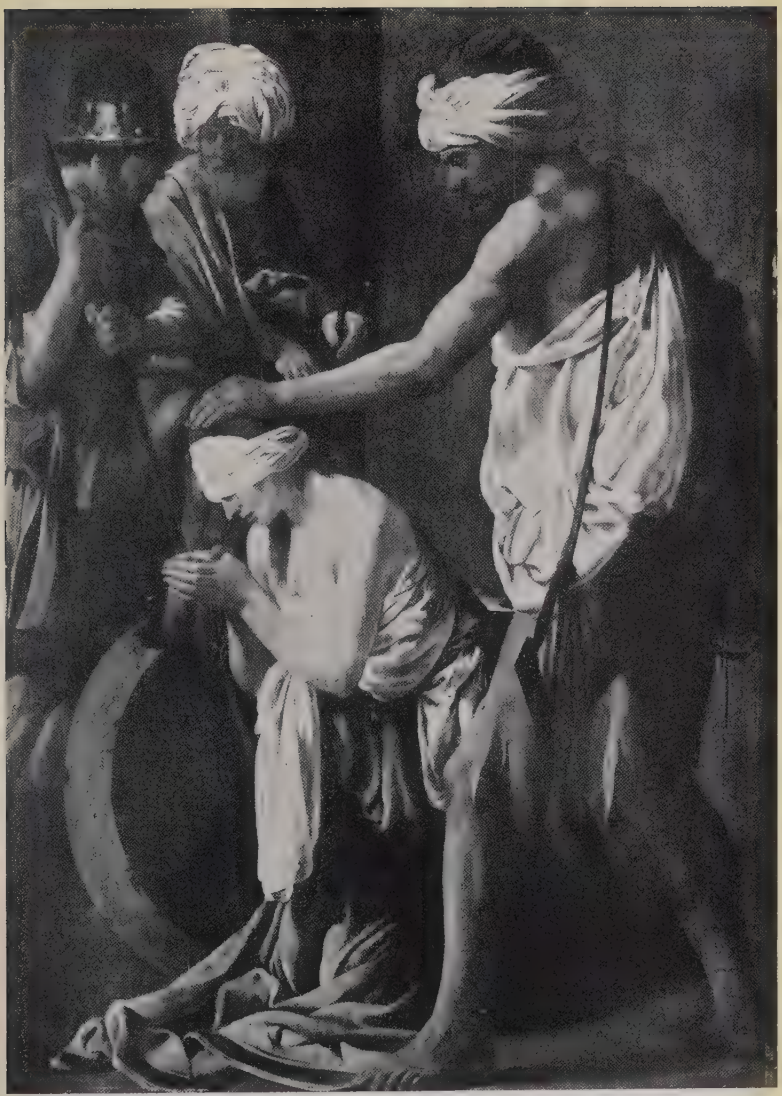
2 - *Terbrugghen: 'Vocazione di San Matteo' (particolare)* *Utrecht, Museo*



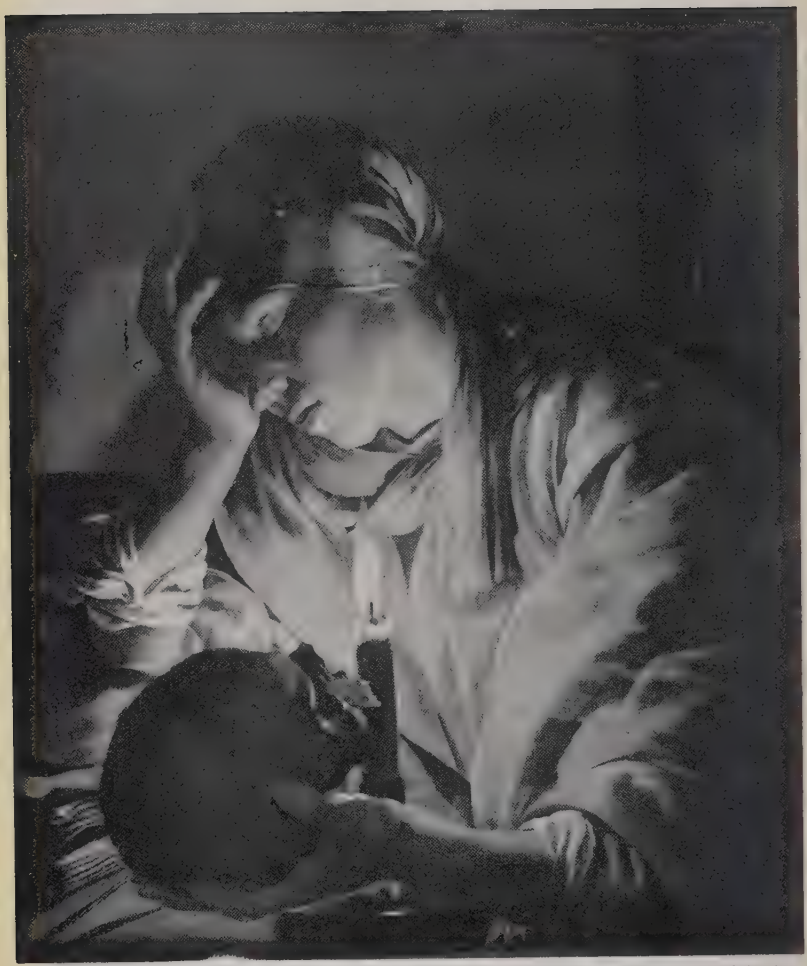
3 - *Terbrugghen: 'Vocazione di San Matteo' (particolare)* *Le Hâvre, Museo*



4 - Terbrugghen: 'San Matteo Evangelista' 1621 *Deventer, Stadhuis*



5 - Terbrugghen: 'Decapitazione di Santa Caterina'



6 - Terbrugghen: 'Maddalena' *Pommersfelden, coll. Schönborn*

7 - Terbrugghen: 'Decapitazione di San Giovanni'

8 - Paulus Bor (?): 'Sibilla' *Londra, coll. Leggatt*

9 - Terbrugghen: 'Annunciazione' 1629 *Diest, Beghinaggio*

10 - Morlotti: "Il meriggio" 1939-40 Novate, coll. Testori

11 - Morlotti: 'Statue' 1942 *Novara, coll. Vercelli*

12 - Morlotti: 'Figura e statua' 1944 *Milano, coll. Cumani*

Colonia (1628? Secondo il catalogo 1623) e l'altra versione, non esposta, della National Gallery (1627) presentano figure in interni ove è data grande importanza alla natura morta; benché la straordinaria, chiara luminosità e il morbido panneggio siano ancora arcaici, l'artista riesce a creare una visione originale, soprattutto nella figura femminile, come rischiarata di luce lunare. La Sara un poco tozza e pesante del quadro di Colonia si trasforma — del resto — nel profilo della versione londinese, in una fresca bellezza che presente da lungi il Vermeer. Ed ecco infine il 'Duetto' della Galleria Borghese, dell'anno della morte dell'artista (1629), che, anch'esso, come è già stato osservato, nella luce e nei toni anticipa il più grande conterraneo.

Ad Utrecht e ad Anversa si è potuto vedere, purtroppo, soltanto una parte dell'opera di Terbrugghen. E forse alcune attribuzioni sono state fatte con una certa larghezza; i due pezzi di Stoccolma sono infatti dipinti troppo grossolanamente per essere considerati autografi. Il 'Giocatore di tric-trac', di Utrecht, e la 'Fanciulla che ride' (ivi) a parecchi sembrerebbero copie. L' 'Autoritratto' (Uffizj), già attribuito senza fondamento a Liss, e poi, altrettanto improbabilmente, al Terbrugghen, è, per ogni verso, assai dubbio. Sporco, e perciò più difficilmente qualificabile, questo ritratto di architetto (non di un pittore) ha quasi l'aspetto di un 'pastiche' di tempo più tardo.

Per di più, ove si fosse voluto, in questa occasione, dar conto della posizione del Terbrugghen nella pittura olandese, come anche delle sue relazioni con la pittura caravaggesca sia italiana — in particolare Saraceni e Scrodine — che straniera — verosimilmente con La Tour — si sarebbe dovuto aver presenti anche altre opere, in parte problematiche, come una 'Decapitazione di S. Caterina' (ubicazione sconosciuta), una 'Cena in Emaus' (Vienna), una 'Maddalena' (Pommersfelden) e una 'Decapitazione di S. Giovanni'. Ci limitiamo a darne qui alcune riproduzioni per utilità degli studiosi */tavv.* 5, 6, 7,/.

*

Biografi antichi e moderni si sono occupati diligentemente di Gherardo Honthorst, e l'esposizione non ha portato a conoscenza materiale inedito, che consenta di dir qualcosa di nuovo sul versatile Gherardo. L' 'Adorazione dei Pastori' e soprattutto la 'Natività', ambedue dipinte in Italia, presentano il lato migliore dell'artista. Dopo il ritorno in patria, l'artista inclinò a una maniera lisciata, povera di sentimento,

vivace di colorito, classicistica, che gli procurò largo seguito in Olanda. La sua abilità tecnica rimase grande — i particolari sono spesso stupefacenti — ma la volgarità dell'insieme è spesso quasi insopportabile. L' 'Adorazione dei Pastori' di Colonia (pur datata ancora 1622) è già nello spirito di St.-Sulpice, mentre l' 'Allegro Violinista' (1623) sembra quasi un Mieris ingrandito, un esempio della più minuziosa 'Feinmalerei' avanti lettera. Se si pensa che Gherardo aveva cominciato come seguace del Caravaggio, non si può interpretare la sua maniera posteriore che come concessione al più vieto 'stile alla moda' internazionale.

Con più fondamento che non lo Honthorst, si può considerare il Baburen un autentico caravaggesco, quasi quanto il Terbrugghen. Andò a Roma più tardi dei suoi concittadini (1617-1620), al tempo in cui vi lavoravano Manfredi e Valentin, al cui stile romantico e turbolento egli si avvicina. Della 'Deposizione' del Caravaggio, Baburen dipinse per S. Pietro in Montorio una versione grandiosa, anche se molto 'nordica' e un tantino brutale (ne era esposta una copia, di Utrecht). Il 'Cristo nel Tempio' (1622) e la 'Lavanda dei piedi' di Wiesbaden, composizioni ugualmente impegnative, si accostano anch'esse, in alcuni motivi, al Caravaggio. La tavolozza oscura (vi predomina il tono marrone) del Baburen sembra rischiararsi dopo il ritorno in patria (per influsso del Terbrugghen?). L' 'Incoronazione di Spine' (Weert) e la 'Mezzana' di Boston (una replica è ad Amsterdam), che il Vermeer ha usato due volte come decorazione dei suoi interni, mostrano una maggiore sensibilità, più finezza di sfumature. E siamo poi d'accordo con i redattori del catalogo nel riconoscere nella 'Scena allegorica' (n. 91) un'opera del Baburen negli anni di Utrecht.

L'attività del Baburen fu interrotta dalla morte precoce; il tono della sua arte non fu eccezionalmente alto, ma egli seppe mantenersi fedele al suo grande modello, e non sdoppiò, come lo Hontorst, la propria personalità.

Il Bijlert invece non raggiunse una visione originale. Dopo una fase superficialmente caravaggesca, seguì un po' tutti gli indirizzi alla moda: alcuni suoi quadri (n. 26, Brunswick) ricordano il Domenichino, altri (n. 27, ivi) Philippe de Champaigne. Nella sua produzione più tarda (nn. 31, 32) appaiono figure alla Honthorst.

Di maggior conseguenza l'opera dello Stomer, nato ad Amersfoort (e non, come si credeva, in Belgio). La sua attività si è però svolta in Italia: a Roma, a Napoli, in Sicilia. In

relazione inevitabile di colleganza anche con la pittura napoletana (Ribera, Fracanzano), robusto e pastoso nel tócco, Stomer elabora un suo stile chiaroscurale di timbro piuttosto meridionale che olandese. Benché sia difficile seguire con esattezza il suo curriculum, la 'Liberazione di S. Pietro' (n. 64, Londra, raccolta privata) — che deriva dallo Honthorst nel colorito chiaro e nella composizione — può essere considerata opera giovanile; il 'Cristo nel Tempio' (n. 66, Monaco) è impostato con grandiosità; i corpi vi acquistano un caratteristico aspetto di cuoio risecchito. Stomer, unilaterale e violento, può essere considerato l'ultimo caravaggesco che sia stato direttamente impressionato dalle opere del maestro a Napoli e in Sicilia.

Quanto a Paulus Bor, anche lui originario di Amersfoort, non mi sembra che l'amabile pittore rientri propriamente nel quadro di questa esposizione. Dopo essersi avvicinato al Rembrandt, nel senso press'a poco di un W. Poorters, dipinse la nota 'Indovina' del 1641 e, probabilmente negli stessi anni, la singolare 'Sibilla' domestica (peccato che non se ne sia esposto il 'pendant', conservato a Zurigo). Si è cercato di arricchire il catalogo delle opere di Bor con due quadri ritrovati recentemente: gli idillici 'Pastori addormentati' mi pare tuttavia abbiano poco in comune con Bor, cui invece può convenire la 'Maddalena' (n. 13) /*tavola* 8/ forte e intensa d'espressione, caratteristica in alcuni dettagli (si veda l'ornato del busto). Essa mi sembra tuttavia concepita forse troppo drammaticamente, e composta con troppo rigore, per spettare sicuramente al flemmatico 'Orlando'; esiterei peraltro ad attribuire questa figura indimenticabile a P. de Grebber, come qualcuno ha proposto. Potrebbe trattarsi, se non del Bor, del Lievens stesso?

*

Negli ultimi anni i caravaggeschi fiamminghi sono stati assai studiati. Chi abbia visitato le chiese di Gand o di Bruges sa per esperienza quanto sia difficile formarsi un'idea chiara di artisti che si comportano una volta da 'caravaggeschi', per passare, subito dopo, alla comune maniera barocca, avvicinandosi al Rubens e al van Dyck. Dubito che il linguaggio pomposo e accademico di A. Janssens possa in alcun modo dipendere dal Caravaggio; tanto meno le ottimistiche e rotonde creature di un Jordaens. Ecco l' 'Annunciazione' di Jan Janssens, straordinariamente vicina alle idee del Baburen: ad un tempo, utilmente avvicinabile a quella del

Terbrugghen (datata 1629) */tavola 9/*. È un bel dipinto, ma, purtroppo, la restante produzione del Janssens è cruda nell'esecuzione e, in gran parte, priva di 'qualità'. Alla caricatura si avvicina presto anche Rombouts: i suoi 'Giocatori' non hanno più nulla dell'essenza romantica degli zingari del Manfredi o del Valentin. Gherardo Zegers dimostra nelle sue composizioni una maggiore abilità, ma anch'egli si abbandona, dopo il 1620, alla moda imperante...

Grande fu — come è noto — l'impressione che del Caravaggio riportò il Rubens: non tale però da poter essere illustrata con una o due opere, ma solo con una vasta antologia.

*

L'esposizione di Utrecht ha rispecchiato, una volta di più, l'incertezza che regna ancora sul concetto di 'caravaggismo': non è stato chiarito *quali* artisti, *quale* periodo, *quale* stile fossero da inquadrare sotto il titolo 'Caravaggio e i Paesi Bassi'. La stessa incertezza traspare anche nel commento storico-artistico del Catalogo. Vien fatto di domandarsi perché tipici rappresentanti del Manierismo, come Karel van Mander, Wttewael, Everard van der Maes vi abbiano trovato posto. Un Grebber, un Abraham Janssens, un Bronchorst, cadono parimenti fuori dei limiti di questa esposizione; le opere di Th. van Loon, eseguite nel terzo decennio per Montaigu in Belgio, avrebbero invece grandemente giovato a chiarire il quadro del caravaggismo fiammingo. Si è tralasciato d'altra parte di dare una buona presentazione dell'arte del Saraceni: ciò è tanto più deplorevole dal punto di vista olandese, in quanto Saraceni, accanto a Elsheimer, Pynas e Lastman è da annoverare fra i 'prerembrandtiani'.

E tuttavia dell'esposizione di Utrecht resterà un ricordo duraturo, poiché essa ha presentato con insolita ampiezza, e a un pubblico più vasto del consueto, un grande artista: il 'melanconico' Terbrugghen, che, come già il Latour, sembrava interessare fin qui soltanto gli specialisti.

GIOVANNI TESTORI

APPUNTI SU ENNIO MORLOTTI

È UN BEL SEGNO che la prima, imperiosa apparizione Morlotti l'abbia data al Premio Bergamo del 1942, con la grande tela delle 'Statue' (Novara, Coll. Vercelli) /*tavola* 11/ dalla quale, a ristudiarla oggi, dopo dieci anni, si è chiamati a sviluppare un ragionamento critico, dove vengono, di volta in volta coinvolte le ragioni più forti del suo mondo. Del resto, l'anno prima, sempre al Premio Bergamo, Morlotti aveva esposto una 'Testa di toro', dove l'intensità della materia lasciava sospettare che quanto stava per nascere, si sarebbe levato, e quasi districato, con lentezza e dolore, da necessità fonde, legate al tempo e alla geografia, come radici al loro terreno. Una materia pressata, carica, magari terrosa, con un di più di fisicità, faceva sorgere sul tavolo, quella specie di insegna da macelleria di paese. Vi si leggeva un amore non retorico, per qualcosa che, in quel relitto, malgrado tutto, continuava a persistere, e una spinta (certo non ancora cosciente) a cavar da quella solitudine, tra di calco e di trogloditico resto lombardo, un simbolo: non, ora mi pare di comprenderlo bene, un simbolo ottenuto per astrazione d'una certa quantità di particolari esterni, ricorrenti ed esemplari, ma per la riprova, approfondita e costante, delle sue ragioni più strenuamente vitali.

Insisto su questa prima teletta, di cui mi spiace non poter offrire la riproduzione (non mi fu possibile rintracciare, almeno a tuttoggi, il quadro, del quale indico tuttavia il cliché che è nel Catalogo relativo a quel Premio) proprio perché, come frequentemente avviene, il nucleo di quello che sarà il suo percorso poetico lo si coglie qui, come all'inizio: nella sua nudità.

Quanto alla biografia, bisogna ricordare che nel '37, e cioè quattro anni prima, lasciato a Milano l'impiego e dunque una discreta possibilità di agiatezza, Morlotti era salito a Parigi: proprio quando, cioè, a Parigi veniva esposta 'Guernica'. Non era stato tuttavia su 'Guernica', che allora Morlotti aveva svolto la sua meditazione — per quanto poi, sugli anni tra il '43 e il '45, tentasse del lungo temperone picassiano, un febbrile ricupero — quanto sul passaggio Courbet-Cézanne e sul prolungamento di quel passaggio nel cubismo. È probabile che nel modo come aveva letto quel prolungamento, fosse intervenuta già a fondo, la sua

natura: infatti il cubismo, quale mostrò d'averlo inteso, non era l'accomodamento su di un vocabolario sicuro, fisso, sacramentale, ma un mezzo con cui penetrare, attraverso la riduzione della realtà alla sua fenomenalità fisica, nella sostanza di quella realtà, cioè nella materia che la compone. Quando era salito a Parigi, la sua pittura s'era appena avviata (Morlotti, che è del '10, alla pittura era arrivato assai tardi): e tra Milano e Lecco, nella misura della crisi su cui stava per nascere 'Corrente', dondolava tra 'novecento' e 'chiarismo'. (In questa fase, assolutamente iniziale, lo testimonia bene, un gruppo di paesaggi che, oggi, si trova diviso tra alcune raccolte private di Lecco).

Tornato in Italia, Morlotti aveva tentato subito un'applicazione violenta, com'è nella sua natura, di quelle meditazioni parigine, con quanto precedentemente l'aveva nutrito, con quanto cioè era avvenuto e avveniva da noi.

A mostrarlo in questa fase successiva, che nomineremo d'applicazione, sono ancora altri paesaggi, scarsamente conosciuti, dipinti tra Merate, il Lago, Oggiono e Ponte S. Pietro, in quella specie di quadrilatero, dove il Manzoni dà la mano al Cariani, al Moretto, e, chissà, ai sogni rapinosi dell'inquieto Ugo, dentro le stregate ville del Lario (con tutto il suo blasone, sia pure! Ma la poesia ama i rapporti non troppo definibili. E come negare poi che Morlotti ha sempre visto nel Foscolo un confratello sognante i perduti regni della Grecia, e che nel Foscolo per lui s'è sempre emblemata quella nostalgia d'una 'vis' aristocratica che è stata ed è forse più della sua vita che del suo vero mondo espressivo?): paesaggi, nei quali Morlotti parte offrendoci una ripresa giovanile, irruente, della tacca cézanniana, compressa nella gravità del decubito epico-germinale di Courbet, tacca che folgora ad esempio la coppia di tele delle 'Rocce di S. Martino' (Novate, Coll. Testori - Lecco, Coll. A. Morlotti) e finisce col darci, di quella tacca, di quel decubito, una precipitazione sulla materia, anzi sul lavorio sulla materia di Morandi.

Che a quel punto, al punto cioè dell'applicazione delle meditazioni parigine nella storia che lo circondava, dovesse essere Morandi a interessarlo parrà anche più logico, non appena si consideri la posizione assunta dal bolognese nei confronti della congiuntura Cézanne-cubismo. Così, a cavallo tra il '39 e il '40 (ma poggerei la data su questo secondo anno), ecco un frutto a dimostrarci il modo come quell'applicazione avveniva: 'Il meriggio' (Novate, Coll. Testori)

[tavola 10]. Se si potesse porre vicino a questa, la teletta del Premio Bergamo '41, potremmo dire d'aver già davanti i due temi fondamentali e, per ora (e ancora per lungo tempo), divisi, di quella che diventerà poi la sua polifonia: oggetto (che si muterà avanti, cioè sul '44, in figura) e paese.

Torniamo ora al punto d'inizio, alle 'Statue': anno '42. Diciamo subito che in esse c'è tutto quello che si vuole (ed è bene anche) ci sia, proprio in ragione di quell'applicazione (i terreni neutri non essendo, per natura, di fertilità alcuna): e, in primis, l'Accademia (e si dica pure Funi, di cui Morlotti fu allievo: ma un Funi, come dire, più per grazia cordis, che per grazia mentis): poi l'impacciante masaccismo che imperava allora a Milano, di lato al novecento: e infine e soprattutto (che è anche il grosso punto all'attivo) l'innesto del cubismo, su cui Morlotti aveva meditato, come già abbiamo detto, nel viaggio parigino del '37, ma che solo ora, per logica maturazione del passaggio Courbet-Cézanne, a cui più deliberatamente allora si era attaccato, gli si precisa e cresce tra mano. E tuttavia, trovato tutto questo (e abbiam visto quale grosso punto, in questo, sia contenuto) e tutto quell'altro che, di minore, un occhio attento può ancora trovare; come tacere, oltre alla consistenza della pittura, cui il tempo ha dato segretezza, come tacere quella 'rêverie' classicista che corre per tutta la tela (e l'avvio può averglielo dato il famigerato novecento: magari: e tuttavia non credo: Morlotti, all'Accademia, aveva già preso a sognare la Grecia) e come quel soffio tra di stupore e di rimpianto, che fanno di questa tela qualcosa come le sue 'Grazie' rivoltose e selvagge? Di fronte a questi quattro gessi, chiusi come prigionieri, dentro lo stanzone di Brera, siamo chiamati a prendere ancora testimonianza d'una forza di gravitazione, la cui sede non può essere ritenuta l'amplificazione volumetrica, che per errore di lettura (errore aiutato, m'immagino, da quell'equivoco novecentesco), perché la sua sede precipua risulta invece la tenuta legante e fisica della materia. Nei confronti di quanto prima Morlotti aveva dipinto, è certo che la materia qui si mostra ulteriormente ispessita: accavalla cubi e cubi: si compone di multipli leganti, così che la sensazione già provata di fronte alla teletta del Premio '41, si riconferma ed accresce: e cioè che la forma si crei dall'interno, o miri a crearsi dall'interno, da quell'accavallarsi della materia: che insomma sia la materia a far caracollare sui piedestalli, i due testoni, l'equino e il femmineo, il mutilo efebo e la 'medicea', sul cui viso la bocca pare chiusa, come ogni altro senso, da

una mano che v'è passata, con gesto insieme amoroso e crudele.

Ora fu proprio con quest'opera e con quelle ad essa laterali, che Morlotti cominciò a premere sul destino dei coetanei. Ponendosi di lato al 'romanticismo' di 'Corrente' (nell'occasione d'una recente pubblicazione: Raffaele De Grada, *Il movimento di Corrente*, Ed. del Milione, 1952, si sarebbe desiderata una raccolta al massimo completa di documenti, anziché il quaresimale 'ad oves', le smarrite, s'intende, cui lo scritto si riduce), dove 'Corrente' poggiava su una ripresa del colore, inteso come sentimento, Morlotti indicò subito di poggiare sulla materia, intesa come punto generante della realtà. È la sostanza della materia, parve dire subito, che determina la figura: non la figura che cerca una sostanza, o un sentimento che la illustri. In primis non esiste l'idea (era contro il novecento che lottava, quel novecento in cui pure s'era mosso. Ma non si lotta con chiarezza di ragioni, se non contro ciò che si conosce. Poi, anni presenti, avrebbe, per eguali ragioni, lottato contro i novecenti successivi, gli attuali, supergiù 'realisti'): né in primis esiste il sentimento: bensì la materia. E che questa polemica dovesse partire da un lombardo, da uno uscito da quel quadrilatero, mi pare fosse una segreta nemesi che la geografia figurale teneva in serbo da tempo.

A provare poi la continuità parallela di sviluppo dei due temi, e a chiudere questo suo primo tempo pensiamo, vicino alle 'Statue' e alle non molte 'Nature morte' laterali, la terza serie di paesaggi: dipinta a Mondonico, sull'estate del '42, nel centro cioè del suddetto quadrilatero. In essa, quasi che sul paese (e ciò mi par logico, essendo la figura ancora assente dai suoi quadri) gravasse più che sull'oggetto la tragica storia di quegli anni, la materia una volta determinato l'oggetto (prati, monti, boschi, case magre e terremotate), o proprio quando sta per determinarlo, genera su di esso una callosità protettiva, un lichene, una corazza. L'estro canoro che era nella seconda serie (la prima non essendo utile che per stabilire i termini d'avvio) qui si spegne non diversamente da come, il gesto amoroso e crudele, aveva cancellato sulla 'Medicea' ogni senso: un litaniare pauroso, percorre ora il paese, quasi come in un miserere di implorazione e difesa.

*

Cade sul '43, la chiamata alle armi: la discesa a Napoli: i due mesi nelle batterie costiere del Salernitano: la malaria.

E. Morlotti: 'Estate' (1946) — *Firenze, racc. privata*

Morlotti non dipinge per un anno. Quel dolore che si era letto nella terza serie di paesaggi, gli scivola nella carne: è roba sua: il suo corpo è di lui. Un accordo straziante e collerico con la storia, nel quale si svolse quella ch'io credo sia stata la meditazione fondamentale della sua vita.

Si trova nella carriera di ogni artista, un punto in cui la catena della continuità apre una falla: un silenzio: un'inoperosità: ma sono falla, silenzio, inoperosità più attive dell'operare. Si può essere certi che proprio in quel punto s'annideranno le decisioni fondamentali per il cammino di poi.

Lo ricordo a Sormano, nella Valassina, dove era riparato per guarire, lungo, magro, attaccato alla sua disperazione come un ragno al filo della sua bava, dolce, collerico, violento sempre contro tutto ciò che gli si proponeva con il sospetto d'essere una chiave precostituita, per capire la realtà: disperatamente attaccato, invece, a quella realtà, a quanto in essa, dai multipli demagoghi, di verace s'era tramandato e d'eterno viveva. Credo che gli sia nata proprio da qui — e la cronologia mi dà più d'una ragione — l'interesse o, come si dice, l'apertura sulla figura umana. Quasi che quell'esperienza gli avesse fatto crollare il silenzio remoto e secolare degli dei che aveva intravisto, in una barbarica concitazione, dentro i gessi dell'Accademia e che da quel crollo, gli restasse davanti la deità amara del tempo, senza attributi che la sua nuda verità.

A spingerlo fu certo, almeno come accelerazione culturale, il ricupero, al quale s'era prima accennato, del Picasso sbalorditivo di 'Guernica': febbrile ricupero, esaltato forse oltre il reale valore, dalla sua passione univoca, senza incertezze e perdoni. Ma Picasso (non so se questo allora Morlotti l'abbia avvertito anche criticamente, l'importante è che, allora, l'abbia realizzato nelle sue opere) Picasso, mi sia concesso ripeterlo, con tutta la sua portentosa forza, anche in 'Guernica' rimane abusivo: rotola: si torce: sfiora l'inevitabile della natura, ma non vi cade mai: né da esso dunque può mai risalire. Il suo estro di trascinatore rimesta sì i fondi: ma non vi si depone mai. E, tanto per restare su 'Guernica', che pure è uno dei suoi esiti di maggior clamore, Picasso illustra sì l'urlo: e tuttavia non direi che quell'urlo riesca a coinvolgere.

Non conosco invece opere che come le composizioni di 'Figura e statua', eseguite da Morlotti quando, sul '44, dopo quella meditazione, riprese a dipingere nello studio milanese di via S. Tomaso, quell'urlo paiono direttamente

implicare, coinvolgere, che da quell'urlo anzi, paiono essere plasmate nell'attimo in cui emerge dalle radici del corpo, tende le vene della gola, allarga le mascelle.

La meditazione, dunque, operata su Picasso gli servì per rompere ogni esitazione su un possibile indugio formale, cui è facile capire come potesse inclinare l'applicazione del linguaggio cubista: anche se il modo come questa rottura si sarebbe verificata grandemente da lui si differenziava per non dire che, forse, a lui si opponeva.

Il nuovo tema è dunque figura e oggetto (statua, ma anche bucranio): ove anzi gli spazi lo consentissero, sarebbe potuto persino iniziarsi fra i due termini, un colloquio. Invece quello che li lega è una sorta di accumulamento dialettico, troppo serrato, sì che battuta e risposta incalzano l'una sull'altra, in una specie di 'presente continuo'.

Seduta la figura, o eretta, sempre tuttavia braccata dalla morte: gialla come un rettile (quale ci si mostra nella tela della Racc. Olcese di Milano), grigia, già caduta nella polvere (quale ci si mostra nella tela della Racc. Cumani, Milano) /*tavola* 12/: percorsa sempre da traiettorie di piombo, frugata da esse nella sua consistenza: traiettorie che marcano, come per una necessità algesimetrica, gli attacchi, le giunture della sua anatomia.

Su un misero trespolo, la statua: tòrta anch'essa; gli occhi girati da quanto deve, nella figura, testimoniare. E magari vorrebbe, la figura, mutarsi nel gesso irresponsabile e demente della statua: ma invece è il suo dramma ferino, che rompe il silenzio, la demenza del gesso. Cose, appetto alle quali, quanto di più appariscentemente ingaggiato (e fu molto) s'è fatto (in quel tempo o subito dopo) resta vignetta, illustrazione politica, diario, nota. E cose, soprattutto, decisive nello svolgimento della coeva pittura. Ché Morlotti provò qui come l'inerte accomodamento vocabolistico sul cubismo fosse vana requie: che il poeta non ha soste: che dove entra, se veramente entra, scassa, viola, trasforma. Non esiste figlio che abbia amato il padre, il quale non debba poi, al padre, alzare il sepolcro. Sì che dalla poesia che la storia ci consegna, nasca altra poesia da nuovamente consegnare alla storia.

Ho detto come proprio di dialogo, in questa serie, non si possa parlare: pure, rispetto alle opere precedenti, è certo che comincia a crearsi tra gli elementi del quadro un rapporto. Accavallato, teso oltre il limite verificabile: ma sicuro. Così che non ci si stupisce di vedere, sulla chiusa della serie,

un'opera come la 'Donna che si lava' (Milano, Coll. Usuelli) /*tavola* 13/, dove, per il distendersi o forse (che è più giusta lettura) per il chiarirsi di quella tensione, di quel gorgo, il rapporto trova una prima, chiara verifica. Come vorremmo che in questa grande donna, colossale anzi, eppure d'una così nuda verità (ecco: rileggere dopo questa, la colossalità delle 'Statue', per sciogliere l'equivoco novecentesco) la quale, come uscita da un 'buncker' prende a lavarsi, a compiere cioè un gesto finalmente umano, alzato a dignità di sacramento come vorremmo, dico, che chi pratica di 'realismo', leggesse!

Lo stesso Morlotti, la forza, la compattezza di questo tempo, non la toccherà più per anni: forse fino al presente, '52.

E ancora, vicino, una quarta serie di paesaggi: con eguale materia (è bene dire che, da circa 'La donna che si lava', la materia di Morlotti prende a muoversi non più solo in capacità plasticamente generanti, ma anche in capacità luminose): la geografia è ancora quella, ancora al centro del quadrilatero. Ma ora, siamo sull'estate del '46, i riverberi della storia, che avevano incupito la terza serie, rimandano sul paese un inno di luce (anche il paese, come la donna dal buncker, è uscito, ora, dal coprifuoco). Qualcosa di ciò che, a contatto con la libertà, erompe è proprio in questa serie: nell' 'Estate' (Firenze, Racc. priv.) /*tav. a colori*/, prati e campi si mostrano in preda a una furia generativa. Vi si avverte il ronzio delle maturazioni colme: talvolta quasi lo spacco del frutto toccato da troppo sole. La materia è rovente: attivissima: con un lavorio, nelle sue molecole, come d'alveare. Ma la gioia non cede nemmeno, nelle ore della distensione, del tramonto: come non cede ne 'I dossi' (Milano, Racc. Usuelli) /*tavola* 14/ dove la luce, dopo l'usura meridiana, si sdraia in una pace verde, inondante, materna.

L'operazione che la luce, sprigionando dai pori, va mano mano operando nella materia disintegra la primitiva granulosità e consistenza, tanto che già s'avverte riuscirà lei, luce, quella consistenza a vincere. E allora, da parte a parte, il legante che era verifica nella 'Donna che si lava', diventerà continua modulazione, perché proprio la materia-luce, ne sarà il mezzo di conduzione. In questo senso, parallelamente ai 'Paesaggi', con i quali figurava nell'esposizione del novembre '46 al 'Camino', un momento importante lo testimonia questa 'Figura seduta' (Coll. Boschi, Milano) /*tavola* 15/: l'orchestrazione qui, da parte a parte, proprio perché me-

diata dalla luce, prende un andamento superbo, una possanza da corale, quasi la sfingica donna fosse immersa in un prolungato tramonto.

Ma in quell'intorno di tempo, per più precisione qualche mese dopo, e cioè sulla chiusura di questo terzo tempo, a dare la misura esatta dello sviluppo di Morlotti, sono le 'Donne di Varsavia' 1946 (Milano, Racc. Usuelli) /*tavola* 16/ opera per la quale si ripeterebbe volontieri quanto s'è già espresso a proposito della 'Donna che si lava': e cioè se non sia proprio qui che vada colto l'atto natale di quella realtà figurale, in cui solo possiamo credere. Quella la cui forza non poggia sui multipli, caduchi suggerimenti esterni al suo modo d'esistere, ma proprio in esso. Per queste figure violente, ma lavorate nella luce, possiamo davvero dire che si sono ridotte alla consistenza brutale del loro essere, dove difficilmente potrà cadere l'esca del sopruso e della menzogna, a ideologizzarle nella falsità.

E che bel risultato, ora, vedere come quello che nella teletta del '41 era non cognita presenza, si sia fatta realtà: così come quello che era nelle 'Statue' del '42: unite, ora, le due spinte: verso il simbolo e verso il totem, in una mitografia demica, superba. Ché qualcosa, come l'antico gesto di Caino, è tornato nel gruppo disteso a terra, da cui escono macchie di sangue, così come qualcosa della testimonianza che era nell'antico coro greco, è tornato nelle due donne che, sulla lotta, hanno arrestato il loro gesto.

*

Quello che fino alla data cui siam giunti — '46-'47 — poteva in Morlotti ancora desiderarsi, sarà l'acquisto laborioso del periodo che ci porta all'incirca fino al '50: un periodo che sul piano della poesia è stato probabilmente di crisi, ma che, proprio per una nuova, più esplicita registrazione sulle vicende figurative d'oltralpe, porterà nel suo mondo quel dono di convinzione, di calma, di fluviale procedere, così che il levarsi di quelle realtà primigenie, non abbia più (o non abbia solo) l'ictus della violenza e della protesta, ma la persuasione degli atti di natura.

Tuttavia in questo periodo non accadde quello che menti criticamente scarse credettero di leggere, che Morlotti cioè pendesse verso l'astrattismo, quanto che pulisse il suo mondo da un certo eccesso, da un certo accumulo di cariche espressioniste. Del resto la progressiva assunzione della materia nella luce, che avevamo già vista avviata tra il '45 e il '46,

che cosa significava se non che Morlotti puntava sull'illuminazione dei suoi grovigli, per via di scintille lucenti, solari?

Non è un caso che, proprio nel '47, cade il suo soggiorno ad Antibes: e sappiamo bene quello che conta la geografia in un pittore come Morlotti.

Dirò subito che Morlotti, sul mare, non vive a suo agio come sulla terra (su certa terra): anzi, sul mare, un uomo campagnardo qual'è lui, pare tradito (e un sospetto di eccesso, di donazione fin gratuita, c'è nei suoi teloni marini). Mettiamo conto che in questi anni, ferma restando la scelta di alcune opere (come queste 'Tessitrici di rete', Coll. Verzocchi, Milano */tavola 17/* che qui si pubblicano anche per essere uno dei primi movimenti di quella serie marina) la sua pittura sia andata, se mi si concede l'espressione, 'a passare' la luce, un po' come si 'passano le acque' (su questo periodo ebbi occasione di soffermarmi, in occasione della mostra di Morlotti alla 'Saletta' di Modena, aprile-maggio '52: e al catalogo redatto in quell'occasione, rimando il lettore che volesse prendere atto di quel mio indugio critico): tuttavia fu proprio da quel passaggio che Morlotti ottenne l'attuale illimpidimento di sostanza, la larghezza di piani (entrati nelle tele, come per invasione di luce) e soprattutto fu da quel passaggio che Morlotti riuscì a far crollare le pareti, le mura dove erano avvenuti i precedenti colloqui, quasi che il sole marino li avesse in sé assunti. Tuttavia anche questa volta, l'operazione si verificò prima che nell'iconografia, nella materia.

Infatti sul '50, nei suoi testoni, dov'è qualcosa che ricorda gli assembramenti finali delle metamorfosi, caracollanti su cieli d'intensità eccedente, si avvertì uno scompenso: l'intelaiatura a perimetro nero, parve minacciata dalla ricchezza nuova che pullulava dentro il colore: una ricchezza prativa (era da ridire, subito, Brianza?), avvertita prima come nostalgia d'un campagnolo al mare, e poi, invece, progressivamente, come azione di uno che ritorni ai paesi, che dal mare risalga le valli: talvolta uno sfacimento settembrino: talaltra, un ripullulare, nelle pezze assolate, come di muschi, di getti primi del marzo. È in questa fase che ci ha mostrato Morlotti, la sala della Seconda Mostra Artisti d'Italia, tenuta a Milano nel dicembre del '51: dove s'andava dall'estremo di luce marina ('La spiaggia', Racc. Cumani, Milano, nella quale ormai non reggeva della figura che il perimetro, forato l'interno dallo sbattito del sole) all'estremo di reviviscenza

di quel prativo germinare ('L'Immagine', Racc. Longhi, Firenze, nella quale per tutta rivincita delle origini, le luci boschive, come di verdi memorie staccate dai rami, aggredivano e vincevano le righe nere dell'intelaiatura). Da quel momento, pressapoco a cavallo tra il '51 e il '52, i testoni che si erano splanati prima sul mare o contro un cielo che supponeva sotto di sé il mare, cominciarono a proiettarsi nei boschi, a impastarsi con le foglie, con i prati, le gemme, i petali dei fiori più consueti e perenni. Il perimetro rimase appena a costruire questi totem nuovi, pregni di vitalità, attivi nei sensi dell'emozione, come fari d'una umanità dissepolta nel presente ('Figura n. 4', Roma, Galleria d'Arte Moderna) /*tavola* 18/.

Questo è quanto accadeva alla Biennale di quest'anno, dove la parete di Morlotti era, senza esitazioni, in vantaggio assoluto sul suo tempo: ma a tenere aperto il discorso, a portarlo così a lungo in avanti, c'era poi, nel mezzo della parete, quella 'Siesta' (Racc. Cumani, Milano) /*tavola* 19/ che fu per molti l'incontro più sorprendente del padiglione italiano. In quella conversazione muta, di sguardi attoniti e clementi, che dalle due donne, moderni trogloditi della Lombardia, si riverberava nella pace larga e lutulenta dell'ora, s'orchestrava finalmente tra i termini, fin qui, distinti (divisi) del mondo del poeta, un accordo: un coro. E nell'ampia distesa del prato, correva come un presagio fluviale: pareva, quel prato, una marcita, verso cui s'approssimava un'onda: non più salina: ma dolce: tenuta fra rive di terra: l'Adda, io dico, che aveva per sempre vinto il mare.

ANTOLOGIA DI CRITICI:

Racconto della vita di Baccio del Bianco, scritta da se medesimo al suo carissimo amico sopra ogni altro, Signor Biagio Marmi.

(Il racconto, steso intorno al 1644, è riportato, per frammenti, dal BALDINUCCI, *Notizie* ecc., ediz. 1847, p. 20-29, 39-43).

Cosimo del Bianco, merciaio in Calimara, si chiamò mio padre, Caterina Portigiani fu mia madre; lui del bel Cerreto Guidi aveva il padre, che era disceso alla bella Fiorenza: si chiamò Raffaello del Bianco, che, al tempo del granduca Francesco, era lassù come fattore, e, per alcuni romori, s'incittadò il nonno: appena che io mi ricordo quando morì, perché dovevo avere sei anni in circa, e egli ne aveva ottan-

taquattro finiti: tutti e' denti, e aveva un porro grande nel labbro, ed era tutto canuto. Cosimo in Firenze si affaticò tanto, che Dio lo fece maestro di una bottega principale di Calimara: e se quello fu uomo da bene, lo dicano quanti lo conobbero. Fu, con tutto lo dica io, di estrema bontà: serviva le principali case di Firenze, perché quante gale e galanterie si facevano per la città, le sue mani facevano: allora Berta filava a tre rocche. *Baccio del Bianco*

Fu molto conosciuto dalli serenissimi padroni, perché non si fece festa, commedia o barriera, che gli abiti, e pennacchiere non passassero per sua mano. Di lui ancora la bottega ritiene il nome o memoria, perché sopra vi è scritto questa cifra, la quale ha tre significati. Dice: Baccio Comi, dice: Domenico Comi, e per il contrario: Cosimo del Bianco; e ciò, perché il fuoco di Calimara grande, già tanti anni sono, incenerì più quella di mio padre, che altra vi fosse, Baccio, e Domenico Comi, signori ricchi, di lor carità, e sponte, rimessero a bottega mio padre, come avanti l'incendio; soccorso fatto a tempo; che del resto la tasca, e 'l bordone (diceva egli alle volte) non ci mancava: e per la memoria di tanto benefizio fece la detta cifra ec. Questa azione de Comi sia testimonio della bontà del mio buon genitore. L'anno 1604 alli 4 d'ottobre Madonna Caterina Portigiani nel Bianco diede al mondo questo sacco di disdette, che era meglio facesse vento. Crescevo, andai alla scuola a leggere, allo scrivere e all'abbaco, forse per tirarmi innanzi, come gli altri fratelli, per la bottega, che allora fioriva; ma io, con la mia inclinazione, tutto il dì o con brace o con matita o con penna, la tavola, il salterio, il libriccino empievo di fantocci: e non fu muro in casa, che da me non fosse trovato adorno di belle figure, e brutte storie; del che più volte riportai de' tientammente; che così chiamava gli schiaffi il buon vecchio.

Praticava al caldano in bottega del merciaio al solito crocchio una mano di signori, fra quali Filippo Ricci Comi, questo, che aveva redato Baccio Comi sopraddetto, che poi fallì per un inglese mercante ec.

Cominciarono a esortare mio padre, che mi facesse pittore, e quanto prima me ne mettesse allo studio. Finalmente mi diede a Giovanni Biliverti, pittore celebre in galleria, allora stipendiato dal serenissimo granduca Cosimo di gloriosa memoria; e questo fu l'anno 1612, che venivo ad avere otto anni, brutto e povero, con tutto non mi mancasse niente, ma dico di spirito.

Quivi sotto sì buona disciplina passai dalli occhi alle

Baccio del Bianco

figure, e cominciavo a mestar colori, ma, come sempre, male o male. I tempi, che non ero veduto, non facevo altro che intagliar legni, e commettere pietre. Lime, coltelli e seghe erano le mie divote; e feci carri trionfali. Quarantore in casa, di nugole e trasparenze di lumi, capannuccie, artiglierie e fuochi lavorati; le quali cose ridondavano in frustare senza fine, anzi senza misericordia, e sermoni senza misura. Il mio maestro Biliverti mi diede (vedendo la mia inclinazione alle seste e al regolo) sopra alcuni studi di Lodovico Cigoli, suo maestro, e di architettura e di prospettiva, intorno a' quali io mi stemperavo per interpretarli. Fui in ciò soccorso dalla buona memoria di Vincenzio Boccacci, allora tornato di Roma per la morte del Cigoli, uno dei migliori allievi di quel gran pittore, e prospettivo e architetto: e alcuna volta, quando mio padre lavorava in guardaroba, nel mostrare i miei disegni al Signor Giulio Parigi, da esso mi furon date alcune lezioni, e tirai innanzi fino all'anno 1620.

La felice memoria della serenissima arciduchessa inviò all'imperatore, suo fratello, Giovanni Pieroni per ingegnere di guerra; Giovanni Pieroni, che stava in Parione nella casa del serenissimo principe don Lorenzo, mattematico, filosofo, dottore, astrologo, algebrista e in somma singolar virtuoso. Cercava questo uomo uno, che disegnasse, tirasse linee, e sapesse quanti punti era la linea, e quante cantonate aveva il triangolo, e dirizzando un cerchio quanto era lungo, e in somma sapesse le piante, non dell'orto né del giardino, ma delle muraglie in su i fogli. Venne agli orecchi del mio maestro Biliverti questa cosa e, come era suo parente da canto di donne, con reverenza me gli dette: il quale vistomi innanzi con le pratiche, mi ritirò alle teoriche, dichiarandomi Euclide; che se sudava, se sbavigliavo, Dio lo dica: contrario tanto alla mia natura quello studio, che, con tutto sentissi li 6 libri ben tre volte, sempre quando potevo (non conoscendo potermi servire a nulla), con pratiche mi esercitavo. Andammo in Alemagna l'anno 1620 a 15 aprile: qui lascio la narrativa superflua. Arrivati a Vienna, fummo ricevuti con applauso grande, anzi grandissimo. Aveva il Pieroni 200 scudi il mese, cavallo, e servo, casa, e ciò che faceva di bisogno; basta dire, che era Sol nascente; alla tardi vi voglio. Subito, senza intervallo di tempo, fu spedito in Ungheria, prima a Altemburghe, e Edemburgh, a Presburgh, cioè Possonia, Chiavarino e Compor. Di tutte queste piazze feci le piante; e egli vi fece le fortificazioni. Di Possonia (perché ha una corona di monti che uno domina l'altro; nel primo è il castello che domina la

13 - Morlotti: 'Donna che si lava' 1944 — *Milano, coll. Usuelli*

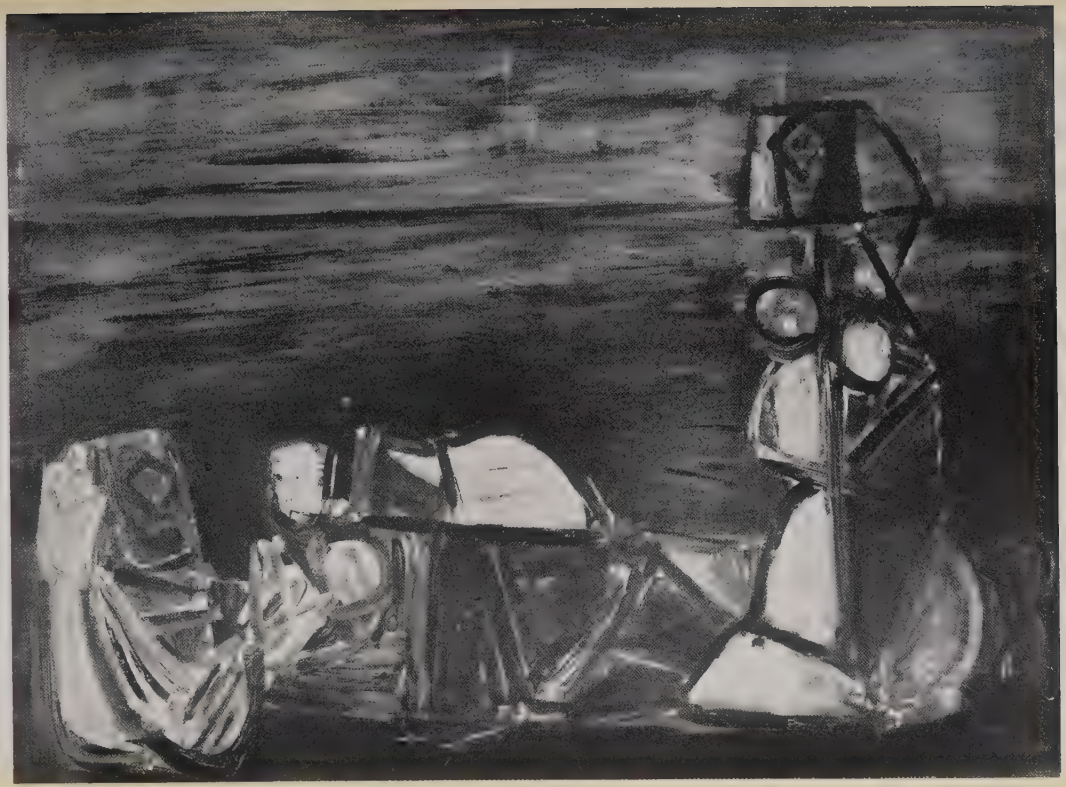
14 - Morlotti: 'I dossi' 1946 *Milano, coll. Usuelli*

15 - Morlotti: 'Figura seduta' 1946 *Milano, coll. Boschi*

16 - Morlotti: 'Donne di Varsavia' 1946 *Milano, coll. Usuelli*

17 - Morlotti: 'Tessitrici di rete' 1947 *Milano, coll. Verzocchi*

18 - Morlotti: 'Figura n. 4' 1951-52 *Roma, Galleria d'Arte Moderna*



19 - Morlotti: `Siesta` 1952 *Milano. coll. Cumani*

città con gli borghi) feci modello di cera, dipinto con tutta accuratezza. Tornammo alla corte di Vienna; sua maestà Cesarea vedde con sommo gusto i disegni; regalò il Pieroni di 1000 pezze o rais tallari, e lo spedì a Praga. Là messi mano al modello, e lo conclusi in dieci mesi. In questo mentre, la mattina di tutti i Santi, di felice memoria, si messe mano a difese e far mezze lune, alzar trinciere, serrar passi per difendersi da Bettelem Gabor (non quello della capannuccia), e si durò quattro mesi a fatiche di dì e di notte. Fu chiamato a Ratisbona il Pieroni, il quale risolvette di quindi arrivare per la famiglia a Firenze (pensiero che fu la mia e sua rovina). Andò, portò seco il modello e disegni, e me lasciò per aspettarlo; al suo ritorno ebbe 1000 rais tallari di regalo per la soddisfazione data, e del disegno grande e modello di quella gran cittadaccia. Stetti dieci mesi appresso il Pandolfini, quel commettitore di pietre, padre delle tante fanciulle sopra la Zecca, una delle quali ha per moglie il buon Pier Masotti ec. *Baccio del Bianco*

Tornò in capo a questo tempo,e venne a proposito, perché il principe di Bolestain, duca di Fridlont, messe mano a fortificare Praga per molte parti, sempre col sospetto delle scorrerie del Gabor. Ma prima condusse seco la diletta sua consorte, una sua sorella di 20 anni, chiamata Margherita, una bambina, due ragazzi, Carlo, e Francesco, figli sua, una serva romagnola, detta Giovanna, un servitore, chiamato Cristofano Tedesco, e la sua persona, e, quel che vale e tiene, condusse Vincenzo Boccacci, quello, che morì per la guerra barberina al Borgo a San Sepolcro, sargente maggiore per S. A. S., bravo, valente e virtuoso soldato: quì ci sarebbe da fare un discorso, che sarebbe una commedia; pure toccherò i tasti principali solamente. Il Pieroni era restato a Vienna malato e a Praga mi aveva inviato tutta la progenie e generazione, come se io fussi il tesoriere. Io mi trovavo quello che VS. sentirà: dodici piattellini di stagno d'Inghilterra, e dodici di terra solamente senza l'Inghilterra, una guaina con dodici coltelli e forchette fatti in Alemagna, all'uso, e due cucchiai, e due d'osso, che eran quattro. Il mio letto a nolo, che si pagava alcun reale il mese: da sedere vi era due panche attaccate al muro all'uso di là: il quartiere era tutto famoso perché era la casa del segretario maggiore, e le stanze della segreteria, le quali riuscivano su la piazza del Castello, che avevano una linda veduta: sei tovagliolini, ed ancora aveva due tovaglie: e fra pentole e tegami forse altrettanti, e non altri. Quando la Sig. Caterina, che così si chiamava la mia padrona, vedde questo a caso con la cognata e la serva, die-

Baccio del Bianco

dero in salmeggiare a bestemmie, in gettar maladizioni, che alle volte mi si arricciava i capelli in capo. Io ero il bersaglio del tutto: a me si faceva capo in ogni cosa: io buscavo il vitto: io proveddi il da dormire al solito nolo; tutte ricorrevano a me; e fu tanta l'ira, che presero quelle benedette Signore, che nove mesi interi mai non vollero sortir di casa, né meno a messa.

Finalmente arrivò il Pieroni, come ho detto, tutto rovinato di sanità e di borsa, che si sentivan lamentazioni al pari della Settimana Santa; la mia persona era condotta col medesimo vestito, che avevo condotto da Firenze, talmente rotto e aperto per tutte le parti, che chi mi vedeva, poneva mano alla limosina. Il Masotti di galleria Testigo del tutto: che più? io mi ero condotto quasi quasi disperato a non voler uscir di casa, a fine di non far mostra al popolo di ciò che io tenevo scoperto quanto il viso, che pure obbliga la vergogna a fare, che non si vegga.

Si seguitavano le fortificazioni a tutta brescia. Io assistevo al Monte di San Lorenzo, il Boccaccio alla Vigna, e il Pieroni or qua or là intorno le mura, a dove si facevan ridotti e mezze lune e palaficate ec. E perché aveva male, lo portavano in seggiola: e ciò perché si aspettava un sacco dalla cavalleria del Gabor, come sopra ho detto.

Già cessò la fortificazione, e tanto si fa quanto bisogna a dove si è pochi: e più si fa ad terrorem, che perché serva quello, che si fa, a cosa alcuna: qui rinforzarono le mie miserie; perché, tornati all'ozio, perso il divertimento, mi era forza stare il dì tutto quanto a bestemmiare, piangere e sospirare per conversazione. Oh che commedia era quella! oh quant'obbligo ha il Signor Biagio a quell'accidente di mezzanotte, che, per aver data la parola del sì, li venne; che, subito levato l'ordine, fu sano e libero, et io, peggio dell'Asino, che da tanti esempi ero avvertito, cascare nel medesimo pantano; che se non fusse male, or ora con una corda mi vorrei ingiudare; e pur si danno queste cose, e pretender poi titolo d'ingegnere, se non l'ho saputo adoperare, né tenuto per me medesimo. Ma lasciamo le digressioni, perché in questa rimembranza se arrivassi a ricordarmi della seconda, sarei spedito ec.

In un semplice parlare del Boccacci il Pieroni lo accomodò col vicerè Lietstain: li dava 40 raistolleri il mese, casa, letto, tavola, e del bene ve n'era; io più che mai abbandonato, e solo, non potendo soffrire più quella vita, fui provvisto dalla fortuna.

Il principe di Bolestain, che fu poi duca di Fridland, e ge- *Baccio del Bianco*
neralissimo, che fu morto per ribello, quell'uomo, che ai suoi giorni fece impiccare più uomini di quel che non ne fussero nati in cent'anni, quello, che faceva tremare i campanili, non che le persone, quello, che per benemerito d'aver rotto lo Sveco, morto il re, e messo in pace l'impero, quello, che nel servizio di tanti anni, con tanta fedeltà s'era acquistato nome di generalissimo, di povero signore e privato soldato che egli era, fu miseramente morto da sua più interni amici (così vanno le grandezze del mondo), e, quel che è peggio, col nome di Ribello. Ma che cicalo? in che labirinto sono entrato? L'affetto è tale verso sì gran Signore, che mi fa uscire del proposito ec.

Questo principe adunque faceva fabbricare una casa per sé, e teneva gran quantità di muratori, stuccatori, legnajuoli, e a tutta briglia si tirava innanzi: vennegli pensiero di far di pittura: e dato l'ordine al suo architetto, fui trovato e richiesto: accettai il partito, mi dava venti pezze il mese, casa, piatto, e pagato ogni spesa per le pitture, e mille promesse buone. Se questa cosa fu sentita dal Pieroni, VS. lo può credere, e fra l'altre cose disse: io, che ho lasciato in casa tua una mia figliuola alla cura di tua madre, pegno così caro della persona mia, ora si abbia a sapere, che tu sia fuori di casa mia! non sarebbero mancate occasioni da tirarsi innanzi (se avessi tenuta pazienza) e delle buone, buonissime, senza precipitarsi così ec. In somma si dolse in estremo. Io dipinsi la cappella, la stanza dell'audienza, la quale poi si rovinò per farla in altra parte, e quivi fecero non so che altro acconciare. Era già finita la sala principale colla soffitta tutta adorna di stucchi: vi era uno spazio, salvo il vero, 27 braccia, e 16 largo. Mi commesse sua eccellenza, che dovessi pensare a qual cosa. Già il salone era adorno di arme e trofei di guerra finti di stucco. Il Pieroni propose, che si facesse dentro il carro di Marte. Ne feci il disegno, e piacque, in buona forma; quando il sig. principe, che gli si era levantado l'appetito, mi commesse ponessi mano a questo. Non mi cascò le braccia, perché stavano attaccate bene, e risposi, che averei messo mano alli studj, e che era bisogno almeno due mesi avanti cominciassi, non ebbi finito a pena di dire due mesi che, voltomi il culo, disse: *Due mesi? Lech mich norse.* Non tardò un ora, che venne lo Spezza, che così era il casato dell'architetto, e mi dette buona e pacifica licenza. Fu'io il primo, che, licenziato, non levassi carcere, bando, arresto o bastonate, che era il meno; tanto mi amava: veramente, che i

Baccio del Bianco

favori, che mi fece, furon grandissimi, come sarebbe, il voler che io gli dessi da bere ben due volte: il farmi un dì sedere mentre lavoravo: il dirmi che ero un grand'uomo: un poco di male che ebbi, mandarmi a vedere due volte il giorno, e simili cortesie, che non a tutti ei faceva.

Ecco Baccio fuori di casa il principe, senza un quattrino, fuori di casa il Pieroni, miserabile affatto, e lontano dalla propria 800 miglia, e chiama se puoi. Mi diedi a dipingere. Un fra Luca delli Calzati di san Francesco mi diede a dipingere alcune lunette per un claustro della vita di san Francesco; stetti così all'appoggione circa l'anno, fuggendo sempre la vista del principe, acciò non mi avesse a pigliare a urto. Risolvei di arrivare a Vienna, e far capo alla fortuna. Il signore Altoviti, che allora era residente per S. A. S. e imbasciadore, mi rispose, che mentre non tornavo col Pieroni, non voleva sapere nulla del fatto mio. Dio ve lo remuneri sempre. Il conte Ernesto Montecuccoli, il simile: il capitano Pietro Pagolo Floriani, che allora faceva nuova fortificazione di Vienna, il medesimo; sicché erano tutti congiurati, che tornassi col Pieroni; ma io più tosto averei eletto di salir la scala delle forche, che far tal risoluzione. Tornai a Praga, e con i favori delli signori Misseroni e Pandolfini mi andavo trattenendo; quando il settembre una mano di milanesi, muratori, stuccatori, spazzacamini, cuochi, e in somma simil genia del Lago Maior si erano posti all'ordine per andare a casa in Italia: e, consigliato dalli amici, mi risolvetti andare a Milano, e quivi vedere se sotto il duca di Feria potevo buscar fortuna; e per arrivare a questo fine i Misseroni, gioiellieri di sua maestà, che lavoravano di diaspri e gioie, mi diedero un orivolo, che andava al detto duca; raccomandandomi in Milano al signor Gaspero Misseroni, loro parente stretto. Mi accompagnai con gli detti, ed il viaggio solo la farebbe stupire, ridere e piangere di vedere un povero Baccio da tante parti maltrattato dalla fortuna, e posto sotto la sua maledetta ruota a segno, che poco mancò, che tutti in conversazione non fussimo martirizzati; altra volta io gli voglio inviare la relazione.

Arrivai a Milano in capo a quaranta anni, anzi giorni, tutto maltrattato; e dopo molti accidenti poco mancò che non mi morissi di fame. Detti l'orivolo al duca, e ne ebbi un bel ringrazio. Esposi in memoriale il mio concetto, andammo d'oggi in domani, egli marciò in campagna, et io rimasi con quei cosi in mano. Mi diedi a conoscere alli Procaccini, Giulio Cesari, e Cammillo Pittori, a un tal David,

al Marazzone; e tutti mi diedero a Francesco Galvi, uomo facoltoso e pittore, quale teneva dozzina di giovani; e quivi stampavo quadri a distesa, per spazio di dieci. Ecco l'altra traversia: che quando stavo bene, e vivevo con somma libertà, godendo i dì miei più giovani, due preti Teatini Focosi, Bocchineri, mi assalirono nei fianchi, e fu forza obbedirgli, tornare a Firenze alla casa, al pentolino, al babbo e mamma. Tornai, apersi stanza; insegnavo fortificazione, prospettiva, architettura, e insieme disegnare dipignere, e tiravo innanzi alla migliore; ed ebbi qualche scolare di considerazione, che poi hanno fatto riuscita al serenissimo servizio; che per essere cose seguite costà le tralascio.

Baccio del Bianco

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Giuseppe Recco: Una 'Natura Morta' giovanile.

Al rapido accenno che sul problema della formazione di Giuseppe Recco ha qui dato il Dott. Raffaello Causa (cfr. 'Paragone', n. 15, marzo 1951, pag. 34) può collegarsi la 'Natura Morta' /*tavola* 20/ che ai primi del 1952 si trovava in una raccolta privata di Londra.

Se, per ipotesi, un'incauta pulitura o un'abrasione involontaria avessero cancellato la firma '*G. Recco*' che invece si legge, in nitidi caratteri bianchi, sul calamaio situato all'estrema destra, è prevedibile che l'attribuzione di questa tela (m. 1×1,45) resterebbe rimandata a lungo, o forse per sempre, nell'innumerevole gruppo di opere cui per una convenzione non sempre plausibile tocca abitualmente il generico battesimo di *Bergamasco del secolo XVII*, o, nei casi di qualità meno scarsa, di *Baschenis*.

E questa è in realtà la direzione cui alludono i dati più appariscenti del dipinto: il modulo compositivo, che si basa sul tavolo visto di fronte e ricoperto da una pesante coltre che ricade perpendicolare alla superficie del quadro, occupandone quasi una metà; il fondo, che nel breve tratto lasciato libero dagli oggetti è celato dalla tenda solo a mezzo rialzata; sopratutto il contrasto, tattile più che visivo, prodotto dal giustapporsi delle diverse qualità di stoffa, che è uno dei pochi dati nuovi che gli specialisti lombardi di nature morte abbiano apportato al genere, e che divenne nei tardi seguaci un meccanico esercizio. Che più, dunque, per accettare ormai in via definitiva la notizia, così problematica

Giuseppe Recco in base alle opere fin qui note, riferita dai biografi circa la prima educazione ricevuta in Lombardia dal Recco? L'ipotesi avanzata dal Dott. Causa, che la *Bettina* indicata dalle fonti come prima maestra del Recco altro non sia che la deformazione del nome di Bartolomeo Bettera guadagna, con questa tela, troppi punti in suo favore perché la si possa ancora lasciare in forse. Più che ad Evaristo Baschenis e alla sua solenne sintassi questa primizia del Recco denuncia, anche per la particolare parte che vi giuoca la gamma cromatica, un appiglio diretto con le composizioni del Bettera, e alla sua declinazione verso un piano meno arcaico e meno arcano delle idee del caposcuola.

Pure, una volta letta la firma del Recco, diviene facile rendersi conto che qui si ha a che fare con una personalità nuova, rispetto ai bergamaschi; e che le sue vicende tocchino Napoli lo confermano sia i dati esterni (ché la screpolatura è quella tipica, quadrettata, delle tele secentesche napoletane; la materia pittorica è in sostanza la medesima di un Massimo Stanzione o di un Bernardo Cavallino; e il ricchissimo velluto broccato su fondo d'argento è un'anticipazione degli sgargianti paliotti in pietre dure che più tardi sostituirono i costosi e facilmente deperibili tessuti nelle Chiese del Reame), sia la nuova atmosfera che traspira da questa accolta di oggetti, distribuita ai lati del libro (che è l'edizione patavina del 1630 della 'Più che novissima Iconologia' di Cesare Ripa aperta alle pagine 362-363, agli emblemi dell'Ira e dell'Irresoluzione) e bilanciata dai due rossi acutissimi della tamburella, a destra, e della maschera a sinistra; quest'ultima in bel contrasto con l'altra maschera di un azzurro intenso costellato di lustrini d'argento. Non più, dunque, giuochi di arcuate superfici di strumenti, virtuosismi prospettici, rischiosi illusionismi: ma un'aria pesante e misteriosa, quasi da alcova o da privatissimo ripostiglio, dove i singoli oggetti non si isolano come entità a sé stanti, ma sono legati ad un filo che, fra non molto, conduce alla soglia dell'interpretazione letteraria, romanzesca e romantica di questo genere: una soglia che Salvator Rosa, volendo farsi pittore di nature morte, avrebbe sùbito varcata; mentre Giuseppe Recco preferì battere la strada segnata dal quadro della Floridiana per giungere infine alla specializzazione peschereccia, secondo una vicenda di cui restano ancora da stabilire i termini.

F. Zeri

APPUNTI

Quadri italiani di Berlino a Sciaffusa (1951).

Il mio diario (1921) del Museo di Berlino sta, ingiallito, nei cassetti senza essersi mai tradotto in 'filze' (o 'files'), perché l'intenzione, sempre rimessa (non dico abbandonata), era proprio di pubblicarlo in quella prima forma di note giornaliere, cui s'intercalassero anche i tanti dialoghi col vecchio Bode; il cui passo sgrigiolante mi raggiungeva, quasi ogni mattina, sul far delle undici, nelle sale degli Italiani.

Molti episodj della sua vita di giovane direttore viaggiante e provvisto di sufficiente autorità per decidere, senza troppi impacci burocratici, degli accrescimenti necessarj al suo Museo, colsi così dalla sua viva voce, ancor prima che si consegnassero alle sue 'Erinnerungen'; e s'intende che quelli soprattutto che toccavano ai tanti suoi acquisti in Italia, e che l'Italia diminuirono di fior di capolavori in epoca in cui pur vigeva la legge nostrana sulle esportazioni, un poco mi divertivano, un poco più mi lasciavano interdetto e allibito.

Dalla storia del 'Pan' del Signorelli (venduto dai Della Stufa nel 1873), a quelle dei Patrizj (vendita del tondo del Signorelli e del ritratto del Rosso, 1875-75), degli Strozzi ('Marietta Strozzi' di Tiziano, 'Ugolino Martelli' del Bronzino, 'Giuliano de Medici' del Botticelli, 1878), dei Capponi (predella di Masaccio venduta nel 1880, cinque anni dopo la morte del 'candido Gino'), dei Dondi dell'Orologio ('Battista' di Ercole de Roberti, 1885), dei Torrigiani (ritratto del Signorelli, 1890), dei Giustiniani (ritratto di Giorgione, 1891), dei Roncalli ('Resurrezione' di Giovanni Bellini, 1902), dei Panciatichi (i due pannelli del Parenzano, 1904); dei privati anonimi (fiorentini) che vendettero nel 1890 il 'Davide' di Antonio Pollajolo e nel 1903 il desco da parto di Masaccio; il romanzo era oltremodo edificante. E, per segno della pochezza della nostra cultura, si può anche soggiungere che dall'Italia il Bode si riforniva, a buon mercato, anche di capolavori nordici. Dall'Italia, forse da Genova, vennero i due 'Santi' di Petrus Christus; da una raccolta aretina nel 1896 la 'Madonna' di Dirk Bouts; nel 1900 dai Panciatichi la 'Pietà' di Hugo van der Goes; nel 1906, dal Marchese Coccapani di Modena, il 'Ritratto dal fiore di garofano' di Jan van Eyck; persino il mirabile 'Presepio' del Cranach fu disputato a quegli anni, presso la Principessa Sciarra, tra il Museo di Berlino e Konrad Fiedler, lo sco-

Italiani a Sciaffusa

pritore della 'pura visibilità'; e da lui, che aveva vinto la gara, passò più tardi al Museo.

Questi i fasti delle 'cento' o 'duecento' famiglie italiane nell'ultimo trentennio dell'800, e un poco oltre. Aggiungete chi faceva il suo mestiere di mercante (il Bardini fu il principale agente del Bode) e avrete il quadro completo della maturazione del Museo di Berlino, già basato per la parte italiana nella prima metà del secolo, sul vecchio fondo imperiale, coi due grandi acquisti della collezione Giustiniani (1813) uscita da Roma contro le ferree ma troppo remote disposizioni del grande Marchese Vincenzo (l'amico del Caravaggio e dei Carracci), e della collezione Solly (1821).

Ciò che avvenne dopo il Bode, c'impegnerebbe in una discussione sull'andamento della cultura tedesca di fronte all'arte italiana, dopo l'avvento del nazismo (il Bode morì in tempo, nel 1929); ma qui ne interessano soltanto i riflessi come sono apparsi alla fine dello scorso anno, nella Mostra di Sciaffusa, dove non mancai di recarmi con alcuni allievi di Firenze, troppo giovani per aver visitato il Kaiser Friedrich Museum quando se ne stava ancora sulle rive della Sprea.

Già il Pallucchini (in 'Arte Veneta', 1949, p. 191-93) ha avuto il buon gusto di rilevare segni indubbj di una singolare indifferenza che, nel 1951, sta ancor ferma al catalogo berlinese del 1931, come se gli studj dopo quell'anno non avessero punto progredito; così per un 'Maestro dell'Osservanza' esposto ancora come Sassetta e come 'Fatto di San Francesco' mentre è di 'Sant'Antonio'; la 'Madonna' di Lazzaro Bastiani ancora presentata per opera giovanile del Mantegna; i due paesaggi del fiammingo Pawel Franchoys (Paolo Franceschi) esposti ancora come cose dello Schiavone. Ma può aggiungersi: l' 'Autunno' sempre col nome del Cossa, cui non appartiene; i 'Tre Arcangeli' sotto il nome del Boccati, mentre toccano al 'Maestro di Pratovecchio'; e via dicendo; ora si noti che codeste rettifiche risalgono ormai a quindici, venti, venticinqu'anni data.

La stessa assopita indifferenza si rileva, del resto, anche dal complesso della scelta. Sebbene il titolo del catalogo citi prima i tedeschi, poi gl'italiani, poi i neerlandesi, e sebbene lo svizzero Bringolf nel suo discorso introduttivo metta gli italiani addirittura all'ultimo posto, nessun dubbio che l'intento era di riservare la parte maggiore proprio all'Italia; 51 pezzi, contro 17 tedeschi e 18 tra fiamminghi e olandesi. Per questo ci scomodammo a salire fino a Sciaffusa, dove nelle ultime ore c'era ressa di conterranei. Ma i

più preparati fra costoro stupivano che la scelta sembrasse promanare da un gusto in ritardo di cinquant'anni almeno. Un'unica sala personale riservata al Botticelli e, per di più, escludendo l'opera sua più valida, il 'San Sebastiano' del 1473; e poi massa di quadri superflui, banali, come i ritratti del Mainardi, il Ghirlandajo, il Credi, il dubbio Verrocchio; oltre agli errori materiali di cui s'è già detto. *Italiani a Sciaffusa*

Non è dubbio che a spuntare la scelta, almeno venti numeri avrebbero potuto essere utilmente sostituiti da altri più eccelsi; sicché aggiungendone un'altra dozzina, si sarebbe potuto, con una sessantina di pezzi, offrire davvero il fiore dell'arte italiana come brillava a Berlino negli ultimi anni del gran direttore Bode.

Posso provarmi in questa rapida spuntatura. Per il Trecento. Perché presentare Taddeo Gaddi coi due pannelli della serie francescana restaurati con la stagnola dei cioccolattini svizzeri (la 'Pentecoste' specialmente), invece che darne il trittico del 1334? E se anche non si voleva, di Giotto, scomodare la 'Morte della Vergine' perché non servire almeno la piccola 'Crocefissione'; e perché omettere il grande Maso; e la 'Pietà' dell'altarino avignonese di Simone, e il dittico del Nuzi e i due pannelli del grande maestro riminese di Santa Maria in Porto Fuori a Ravenna; e, per Venezia, almeno la predella bellissima di Lorenzo? Solo così il quadro del Trecento Italiano avrebbe avuto lo spicco che merita.

Per il Quattrocento. Di Masaccio c'erano la predella pisana e il famoso 'desco da parto', sta bene. Ma perché non accompagnare appropriatamente quest'ultimo col tondo dell' 'Adorazione dei Magi' di Domenico Veneziano? Dell'Angelico, la morte di San Francesco, benissimo. Ma invece di carreggiare il trittico, tutto appannato dal sudicio, del 'Paradiso', perché non inviare piuttosto gli altri due pannelli francescani, soprattutto quello sublime dell' 'Incontro' sulla collina fiorentina, all'alba? E perché non dare la pala, fortunatamente salva, di Andrea del Castagno? E come dimenticare la pala fabrianese di Gentile e i 'Magi' di Antonio Vivarini; e a Siena, il vero Sassetta e l'Ambrosi, mirabili; e di Piero, il 'San Gerolamo', cominciato e firmato da lui; e il cassone famoso della sua cerchia; e il tondo del Signorelli (dato che il 'Pan' è morto, purtroppo); o, tornati a Firenze, perché mai nessun Pollajolo, neppure il ritratto di Piero e il 'Davide' di Antonio, cui sono state preferite opere mezzane del Credi e del Ghirlandajo? E invece della 'Madonna' verrocchiesca, ma pur mediocre, perché non mandare l'altra

Italiani a Sciaffusa

che gli è riferita; anche se è (anzi proprio perché è) un capolavoro del Perugino giovine a Firenze? E dove sono, nell'ámbito dell'Italia del Nord, la 'Madonna' dello Schiavone, i due pannelli del Parenzano, lo 'Sposalizio' di Michele da Verona, la tavoletta di Gerolamo da Cremona? Come dimenticarle in una mostra di 'scelta'?

Per il Cinquecento: molto è perduto, lo sappiamo bene; ma perché, invece di tre ritratti del Lotto, non mandarne due soltanto, e aggiungervi l'ammirevole dipinto del 'Cristo che si congeda dalle Marie'? E come non aggiungere la 'Donna nel paesaggio', attribuita al Cariani, ma in verità capolavoro di Sebastiano del Piombo? E dove sono i due splendidi ritratti del Franciabigio e del Rosso?

Distrutti quasi tutti i Veronese e i Tintoretto, distrutti in massa i capolavori bresciani e bergamaschi, distrutta quasi affatto la serie fondamentale del Caravaggio, la pala francescana del Cerano e tant'altre grandi cose, inutile seguitare con le spuntature per i secoli più recenti; ma se n'è già date a sufficienza per indicare in che modo poteva condursi la scelta, per una raffigurazione più sostenuta.

Tanto meno occorre lasciarsi andare a recriminazioni postume per quanto riguarda i vuoti prodotti dalla guerra, che non lascia mai traccia di responsabilità materiale. È tuttavia lecito ammettere che quella rilevata diminuzione di cultura portava tracce di responsabilità morale, nel momento che giudicando i quadri di formato maggiore più onerosi a trasportarsi, non avvertiva che una valutazione d'ordine meno dimensionale avrebbe almeno dato diritto di precedenza, nell'ordine del salvataggio, a certe cose in confronto a certe altre; ché, in tal caso, la pala di Ercole, e il Foppa e i Moretto e i Savoldo e i Melozzo-Berruguete dello studiolo, e il 'Pan' di Signorelli, avrebbero certo ricevuto un trattamento di favore in confronto alle tante tavolone di terz'ordine della raccolta Solly; mentre ne hanno condiviso la sorte sventurata, annichilante. Ma non conviene addentrarsi oltre in questo obituario pittorico, prima che ne sia stato pubblicato, come si promette da Londra, un elenco definitivo.

Più utile, forse, chiudere questo breve pro-memoria con alcuni esercizj, condotti assieme coi miei allievi, a Sciaffusa. Dai risultati ottenuti, posto che reggano, viene altra conferma della disattenzione crescente con cui si leggono ormai, in certe nazioni, le opere italiane, buone soltanto da sbalestrarsi nelle solite esposizioni a fine turistico.

Prendiamo, per esempio, il 'Ritratto di giovane donna' di

Filippo Lippi */tavola 21/*. Che l'opera, nella sua sostanza originale, sia del Lippi, non è discutibile. Anche la data intorno al '50, preferita dalla critica, sembra accettabile. La bellezza dello stiacciato quasi 'alla Desiderio' di questo busto di profilo (i rapporti vicendevoli tra pittori e scultori nel Quattrocento fiorentino aspettano ancora una dichiarazione intelligente e comprensiva), risponde infatti assai bene a quel termine. Il Lippi maturo, ormai. Resta però a chiedersi se fosse maturazione che consentisse il rapporto qui istituito tra la figura e lo sfondo di paese e d'acque. Molti citeranno in proposito il doppio e curiosissimo ritratto del Metropolitan Museum di New York, che anch'io credo del Lippi, ma parecchi anni prima di questo. Valga dir subito che quello sfondo di giardino oltre la finestra aperta dietro la donna incantata è un caso più unico che raro nella ritrattistica di quegli anni. La prospettiva incerta e troppo saliente di quel vialetto di bossi, sembra un tentativo quasi 'alla fiamminga', 'alla Petrus Christus', da plaghe cioè dove ci si concedette assai presto a queste divagazioni perché i ritratti erano più spesso legati ad argomenti sacri che consentivan l'aggiunta. Ma in Italia: salvo quell'esempio, non saprei indicarne altri prima della grande soluzione di Piero della Francesca, che è sul 1465, nel dittico dei Montefeltro. Potremo dunque arrischiarci a dare come secondo esempio proprio questo ritratto berlinese del Lippi? Direi di no, perché di fronte alla microscopia dello sfondo nel dipinto di New York, questa è 'lontananza' non consentita per quegli anni a Firenze, tanto è nebulosa e stemprata nell'aria; meno che mai consentita nel campo del 'ritratto': dove l'esigenza tematica, memorativa, umanistica conserva al profilo le inevitabili ascendenze medaglistiche, e lo stringe ad incidersi sur un fondo astratto, sur un piano neutro contiguo. Si pensi all'altro bel ritratto di Giovanni di Francesco a New York che è di anni poco distanti da questo, si pensi ancora ai più tardi ritratti pollajoleschi di Berlino e del Poldi Pezzoli, dove il celo, pure percorso da nubi, ha ancora l'ufficio di 'etra', che trascende il vero e non cerca appoggio su orizzonti paesistici, sprofondati chissà dove. Tutto ciò dura a Firenze, fino all'esperimento rivoluzionario di Leonardo nella 'Ginevra Benci' del Liechtenstein; cautamente seguito dal Botticelli e dal Ghirlandajo negli ultimi decennj del secolo, quando anche gli umbri (Signorelli, Perugino) vi si provavano ormai spalleggiati dal grande precedente di Piero, che aveva già stimolato qualche ferrarese.

Italiani a Sciaffusa

Italiani a Sciaffusa

Ma a Firenze, verso il 1450, inutile cercare. E bastava infatti, nel ritratto del Lippi, guardare in alto la piccola valva sbaccellata che non può stare, in buona architettura, sopra una finestra, per intendere che la finestra è stata aperta dal restauratore moderno, e che il busto stiacciato si rilevava a cammeo sopra una specchiatura piana di pietra o di marmo. A giudicare dal carattere 'laghista' di quel paesaggio impossibile, c'è insomma da credere che l'aggiunta, che sa di preraffaellismo assai tardivo (quello intendo che fioriva in critica a cavallo tra lo scorso secolo e il nostro), non sia neppure di mano italiana. Il quadro, che fu infatti uno degli ultimi acquisti del Bode nel 1913, girava in quegli anni dal mercato di Londra a quello di Monaco di Baviera; dove il restauratore Hauser era famoso per i suoi abbellimenti.

Mi dirà qualcuno che asserzioni di tal genere non si devono ormai avanzare senza controllo di apparecchiature scientifiche, accensioni sfrigolanti di lampade ultraviola, nebulose radiografiche, e simili. Non vorrei rifiutare ausilj preziosi; ma guai se le nuove generazioni di conoscitori abbandonassero il campo prima di averlo esplorato a occhio nudo e libero, o tutt'al più fornito di quelle sole lenti che recuperano la lontananza storica e sanno riportarla mentalmente vicino a noi, nitida e senza scorie.

E a Venezia che fu delle limitazioni tematiche del ritratto, di cui s'è dato ora qualche cenno? A guardare, nella stessa mostra, il ritratto di Antonello, firmato e datato nel 1478 /*tavola* 22/, chissà quanti, alla vista del lontano paesaggio, si affretteranno a conclamare che soltanto nella 'pittorica' laguna Antonello poteva giungere a ripudiare il fondo astratto e a finalmente superarlo, dopo aver preso gli opportuni accordi mentali con il grande Bellini. Così per esempio pensa il Bottari nel suo volumetto sul pittore messinese. E io non escludo che qualcosa di simile abbia potuto verificarsi; ma rilevo che, primo, non è dimostrato che il Bellini stesso a quegli anni fosse giunto a tal segno di accordo tra ritratto e paese; secondo, che resta poi da vedere se proprio questo ritratto sia adatto alla dimostrazione del 'superamento' tradizionale anche da parte del solo Antonello. E, per vero, il Bellini usa cieli aperti nei ritratti soltanto nell'ultimo decennio del secolo, e, pure soffiandovi nubi salienti, non li fa mai toccare terra (ciò che, a parte la qualità più aerea, non va oltre gli esempj fiorentini dei Pollajolo, e cioè della generazione immediatamente preleonardesca). L'orizzonte terrestre non appare in lui che nei ritratti del secolo nuovo,

e neppur sempre; lo stesso Doge Loredano (c. 1506) è su celo di giada astratta. Quanto ad Antonello, notiamo subito che questo del 1478, e cioè del suo ultimo anno di vita, sarebbe l'unico esempio di ritratto a sfondo paesistico. Anche a dargliene tutto il merito, e ad escludere il consiglio del Bellini, non sembrerebbe troppo trattandosi di un conoscitore, com'era Antonello, di arte fiamminga. Ma sorprenderebbe ch'egli non vi si provasse che una tantum e in extremis. *Italiani a Sciaffusa*

Dice il Dott. Lauts, nel suo libro sul gran messinese, che 'in questo ritratto il maestro si sforza per la prima volta a fondere in unità i corpi e la luce avvolgente in un'atmosfera piena di colore e di luce ad un tempo'. Si può però obbiettare che questo problema di unità di figura e paese nell'aria aperta Antonello l'aveva già ben più profondamente risolto dalla giovanile 'Crocefissione' di Hermannstadt, a quelle mature di Anversa e di Londra, per non parlare della 'Madonna' Benson e del 'San Sebastiano' di Dresda. Qui anzi, per esser giusti, il chiaroscuro del viso ha il tono di 'rinchiuso' identico a quello di tutti gli altri ritratti del maestro.

Su questa constatazione si leva un primo sospetto, che si rafforza ancora osservando che l'impasto di celo a colmare lo spazio tra la frappa discendente dal mazzocchio e il collo è di una densità tutta diversa e aggiunta sul fondo, solitamente magro, del maestro; e che anzi tutta la frappa, all'esterno, è sbocconcellata stentatamente dal celo, come se, ricoprendo il fondo oscuro, si sforzasse di risparmiarla seguendone alla meglio il contorno.

Se il celo è aggiunto in un secondo momento è certo che la questione coinvolge anche il paesaggio. Ma che questo, per trovar luogo sufficiente, sia stato costretto ad alterare e a ridurre tutta la spalla destra, che, prospetticamente, non va poi d'accordo con la sinistra (e ciò precisava proprio di fronte al dipinto, a Sciaffusa, la dott. Gregori), non sembra cosa da imputarsi ad Antonello stesso. Certo è infatti che, per chi conosca il paesaggio di Antonello e la sua densità, direi quasi, morale, questo non è paesaggio suo, anzi di tono e di modi memlinghiani.

La conclusione sarebbe che il ritratto nacque, come sempre, nell'ombra serrata di un interno, prendendo luce laterale dal primo piano aperto verso di noi; e che soltanto qualche decennio dopo, forse per accompagnarlo a qualcuno degli esemplari fiamminghi, a Venezia amatissimi, il collezionista italiano affidò a una mano nordica l'opera di trasformazione. Videant consules machinarum...

Italiani a Sciaffusa

Il terzo esercizio a Sciaffusa toccò alla 'Madonna Solly' di Raffaello /*tavola* 23 *a*/ qui ci limitammo a raffrontarla in effige con quest'altra /*tavola* 23 *b*/ che una ventina d'anni fa era sul mercato di Londra (e spiace non sia oggi rintracciabile). Le variazioni avvertibili tra l'una e l'altra non sono a svantaggio dell'esemplare londinese, che, per la maggiore energia con cui è modellato l'incasso degli occhi nell'orbita (quasi lo stesso divario che può cogliersi fra il 'Sebastiano' di Bergamo e il 'Salvatore' di Brescia), potrebbe suggerire che quest'altro esemplare fosse pubblicato qualche mese prima di quello di Berlino. Raffaello adì simili esperimenti nei suoi anni perugineschi. Anche la 'Madonnina' berlinese 'fra i Santi Gerolamo e Francesco' (purtroppo non venuta a Sciaffusa) fu rielaborata pochi mesi più tardi nell'esemplare, alquanto consunto, ma squisito, che dovrebbe trovarsi, se non erro, nella raccolta Warburg a New York. Ma questo problema di 'prima' e 'dopo' nel quinquennio di Raffaello che precede il suo arrivo a Firenze, abbisognerebbe di più spazio, che qui l'argomento non consenta.

Quanto alla 'Madonna di Casa Colonna', anch'essa esposta, si ebbe agio di notare che la sua collocazione nel tempo fiorentino dovrebbe essere ormai precisata e limitata dall'osservazione che molte parti sembrano effettivamente condotte da mano fiorentina fin troppo corrente, sopra una prima traccia generale o poco più (mani e viso della Vergine, gambe del Bambino), che Raffaello non s'indugiò a concludere lasciandone il carico a qualche giovane praticante locale; forse uno di coloro che stavano per cominciare gli affreschi nel cortile della SS.ª Annunziata.

r. l.

La mostra della natura morta all' 'Orangerie'.

A Parigi, nel giugno scorso, con un biglietto di stralcio offertomi da un amico francese, mi riuscì, di assistere, da uditore, a una seduta del Congresso della Libertà della Cultura, specialmente dedicata all'arte figurativa e alle sue libertà presunte o minacciate. E fu lì che uno studioso italiano, strenuo assertore dell'equazione 'modernità-libertà', si lanciò a contrapporre in polemica la Mostra del Medio Evo Italiano, ospitata al Petit Palais, e quella della 'Natura Morta', aperta all'Orangerie. Fu il suo dire, che la mostra del nostro medio evo si dichiarava bellissima già da questo, che egli aveva sentito certi visitatori buccinare: 'ma sembra

Picasso!', di fronte ai due mosaici del sesto secolo venuti da Sant'Apollinare Nuovo; mentre nulla di simile aveva potuto cogliere alla 'Mostra della Natura Morta'; dalla quale perciò gli veniva, tutto sommato, un'impressione di 'mesquinerie'. Di fatuità, però, se ne ascoltano tante sui pezzi da museo, che non è il caso di levarne scalpore né, tanto meno, interpretarle come 'argumenta libertatis'. Non mancò, infatti, chi replicasse, e severamente, al Venturi, non esser lecito parlare a quel modo di una mostra dove figuravano, fra l'altro, la natura morta di Jacopo de' Barbari, i cedri 'conventuali' dello Zurbaran, il 'Bove squartato' del Rembrandt e il vasetto azzurro dello Chardin. Era la pura verità. E pertanto, sarà bene spender qualche parola sulla Mostra della Natura Morta, che, dopo il successo ottenuto, resterà aperta fino all'autunno. Avviso per l'italiano viaggiante.

Natura morta all'Orangerie

Concepita e realizzata da uno dei più intelligenti fra i conservatori del Museo del Louvre, Charles Sterling, essa spazia sul tema per circa venti secoli; e per noi italiani è subito interessante rilevare che, mentre si apre con alcuni pezzi ercolanesi e pompeiani, commentati da una brillante introduzione del Maiuri, si chiude con un esempio del nostro Morandi, divenuto dunque, com'era da prevedersi, un autore da antologia.

Ma, proprio l'ampiezza di raggio, avvisa subito le difficoltà inerenti a una mostra 'a soggetto', i trabocchetti e le insidie di un motivo tematico, la cui vera 'unità', sempre limitata nel tempo, rischia di sconfinare nella mitologia di una presunta, ma non sempre dimostrabile, continuità.

Facile, per esempio, parlar subito di 'impressionismo' per le 'nature morte' del tardo ellenismo campano. Ma come dimenticare che codeste 'riparografie' (letteralmente: pitture di rifiuti) cadevano in quella classe di 'pictura minor' che si consentiva a fine di svago e di diletto domestico, di 'otia suburbana' per i beati possidenti dell'antichità?

Più facile ancora assumere che, nella civiltà comunale e borghese della età romanica, sia possibile incontrare 'nature morte'. Io stesso ho riconosciuto che la vigna col cesto d'uva nel 'Settembre' di Ferrara, esposto nella Mostra del Medio Evo, è forse la più bella 'natura morta' dell'arte italiana. Ma come non soggiungere subito che si tratta soltanto di un inciso in un più vasto discorso gnomico e didascalico devoluto alle 'opere' e ai 'giorni' della vita umana, spiegati nel gran libro di una cattedrale? Valga osservare, sullo stesso registro, che mai Giotto avrebbe dipinto il frugale cestino di frutta

Natura morta all'Orangerie

e fiori della cappella di Padova, ove non avesse potuto affidarlo alle mani della 'Charitas', a un argomento cioè 'virtuistico' e non di 'natura morta' autonoma; questa, perciò, soltanto bene extradotale, per dir così, del tema trascendente.

E niente ancora 'natura morta', neppure dove più ce l'aspetteremmo, e cioè nei vari 'naturalismi' del quattrocento, dal nord al sud. Ch'io sappia, né il fiammingo Van Eyck, né il fiorentino Masaccio hanno mai dipinto 'nature morte'. E noi potremo, qua e là nel secolo, avvisarne qualche barlume ma purché resti fermo l'arbitrio di stralciarlo da un contesto dove il soggetto ideale o è ancora nominalismo umiliato alla trascendenza del sopramondo, o simbolo della dignità dell'uomo che va deificandosi nella singolare trascendenza del nostro umanismo. Rammento come esempio tipico, che molto si soleva ammirare (nella galleria Alberoni a Piacenza) un curioso pannello fiammingo dove, entro la penombra di una nicchia, non era raffigurato che un garofano in un vaso trasparente; finché non ci si avvide ch'esso non era stato che il rovescio di un'altra tavoletta dove il soggetto principale era la solita Madonna col Bambino. E non che ora lo si ammiri meno (peccato anzi che lo Sterling non lo abbia scelto per la mostra) ma certo lo si intende meglio come commento liturgico (quasi un figurato versetto di litania) al soggetto vero che è quello sacro.

Lo Sterling, pur lamentando di non averne potuto presentare che un esempio ritardato, dà poi gran peso alle vistose 'nature morte' delle nostre tarsie quattrocentesche da Modena ad Urbino e a Gubbio. Ma come non avvertire che la stessa pervicace esclusione della figura umana, e persino la specialità tecnica e artigianale in cui sono costrette, sono segni della loro sommissione gerarchica ad un argomento più vasto e del loro significato di 'marginalia' intellettuali devote a un'estetica tra astrologica e neoplatonica, scesa dai mondi cristallizzati nel mistero della 'prospettiva'?

Rimane che, in pittura propria, le più belle nature morte del quattrocento bisognerebbe sempre stralciarle, asportarle da soggetti ben più complessi: i più bei fiori, poniamo, dalla cornice dell'Adorazione dei Magi di Gentile da Fabriano agli Uffizi: le più belle frutta, e in più qualche candeletta smoccolante, dalle pale marchigiane del nostro Crivelli; i più begli oggetti di cancelleria dagli scaffali dei santi, specialmente studiosi e cólti, di Antonello e del Carpaccio. Ove pure non avessero ostato altre ragioni più forti, lo Sterling,

21 - Filippo Lippi: 'Ritratto' Berlino, Museo

22 - Antonello da Messina: 'Ritratto' 1478 *Berlino, Museo*

23 a - *Raffaello: 'La Madonna Solly'* *Berlino, Museo*

23 b - *Raffaello: 'Madonna'* *già a Londra*

24 - Finsonius: 'Salomè' *Londra, coll. privata*

25 - Vouet: 'Santa Caterina' *New York, coll. Mr. Spark*

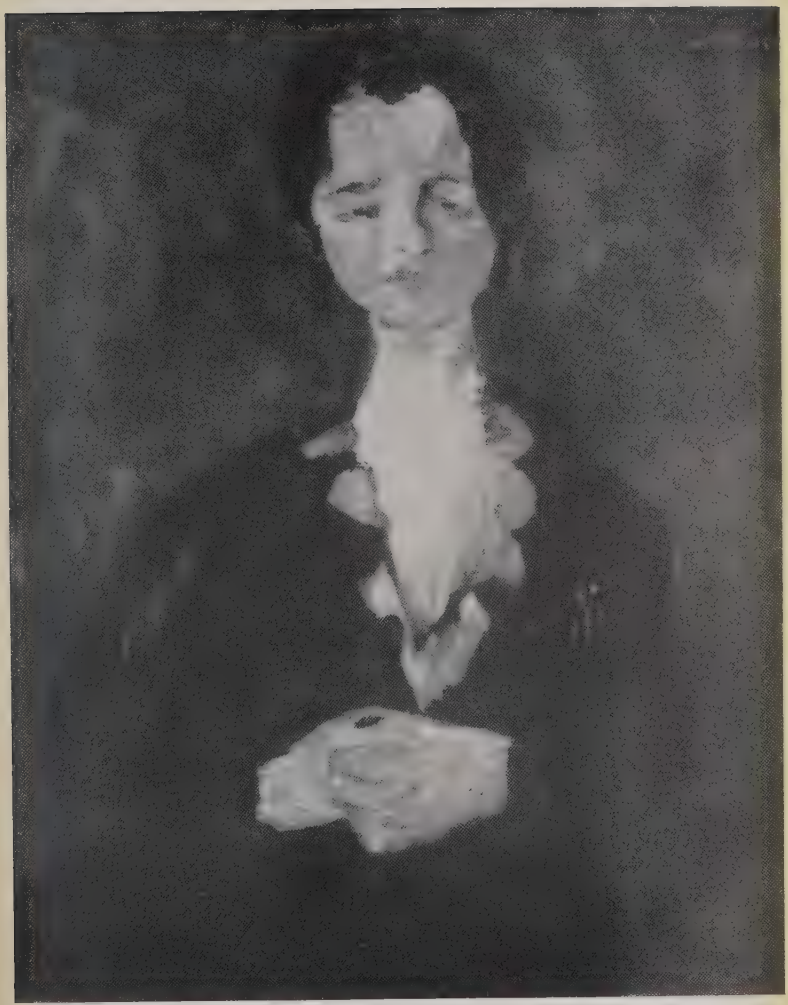
Firenze, Uffizi

27 - Stomer: 'Cattura di Cristo' (particolare) *Milano, coll. privata*

28 - Corot: 'La Promenade du Poussin' 1826-28 *Parigi, Louvre*

29 - Corot: 'Veduta di Olévano Romano' 1827 *Parigi, coll. privata*

30 - Soutine: 'Bue scuoiato' *Parigi, coll. Walter*



31 - Soutine: 'Ritratto di ragazza' *Parigi, coll. privata*

32 - *Soutine: 'Ritorno dalla scuola dopo il temporale'* *Washinghton, Philips Memorial Gallery*

Natura morta all'Orangerie

non ha seguito tale via, anche per non dare incentivo, neppure in effige, ad abominazioni come quella che, materialmente, asportò, segandolo addirittura, lo scaffaletto dei libri che sovrastava al santo nello sportello della 'Annunciazione' di Aix-en-Provence: spiace soltanto ch'egli non abbia poi resistito alla tentazione di esporlo da solo.

Quanto agli altri pochi esemplari nordici di quel secolo l'evidenza del loro fine emblematico o gnomico è sempre palese; oggetti di scienza medica, quasi a guisa di armadi farmaceutici, oppure regalucci utili per l'eterno 'memento mori'. Più risolutamente ancora, lo Sterling ha puntato sulla celebre 'natura morta' del nostro Jacopo de' Barbari, quella con la pernice, i guantoni da falconiere e la freccia di balestra; ma, anche qui, non gioverebbe dimenticare che, con tutta la sua sfolgorante, illusionistica evidenza, quella tavoletta o fu il rovescio del ritratto di un cacciatore (come sospettava il Friedlaender) o magari lo sportello di un ripostiglio venatorio; ciò che ne condiziona la speciosa 'libertà' mentale o per lo meno la fa meglio intendere ove non si voglia alterarne il senso vero.

Ancora meno è da spigolare nel nostro cinquecento classico. Chi mai, infatti, neppure in un sogno 'freudiano', potrebbe immaginarsi una 'natura morta di Leonardo', pur coi tanti suoi fiori di 'animismo' botanico, o di Michelangelo, o neppure di Raffaello che, gli strumenti musicali della Santa Cecilia nella pala di Bologna, li lasciò aggiungere, in calce, da Giovanni da Udine? O chi si attenterebbe a spiccare anche un frutto dalle smaglianti canestre dei 'Baccanali' di Tiziano, o la rosa fragrante dalla caraffa della Venere degli Uffizj?

Questa nebulosa preistoria si va meglio profilando, nella seconda metà di quel secolo ambizioso e disperato, quando taluni pittori, in polemica anche con sé stessi, quasi finiscono a capovolgere il soggetto religioso, confinandolo all'ultimo piano e rovesciando sul primo scene di mercato, pollerie, verdure e suppellettili casalinghe. E, da questa cerchia, lo Sterling ha fatto bene a presentare il fiammingo Aertsen, e il bolognese Passerotti; ma qualche calderotto dalle cucine di Jacopo Bassano o qualche cestone dai mercati di Vincenzo Campi, non avrebbero sfigurato nel sintomatico contesto.

Tutte 'evasioni', come oggi si direbbe, che attendevano il gesto più decisivo, e sopraggiunto di lì a poco, del nostro Caravaggio. Da lui, per comune consenso, comincia la

Natura morta all'Orangerie

'natura morta' autonoma, ma purtroppo, e non per colpa dello Sterling, egli non è presente alla mostra; ché i suoi due soli esemplari esistenti in questo genere non erano raggiungibili. L'assenza, in questo caso, insopportabile, spinge anzi a chiedere perché gli allestitori di mostre così esemplarmente culturali, in previsione di codeste lacune, non ne segnino almeno il posto con buone riproduzioni alle quali ormai il progresso tecnico della fotocromia consente di fungere, decorosamente, da originali.

Caduta la presenza effettiva e fondamentale del Caravaggio alla mostra, più difficile diventava seguire il resto del discorso storico; e per poco, contro ogni intenzione, quasi sembrerebbe volersi giustificare la celeberrima sfortuna di quel genio disperato.

Della natura morta, il Caravaggio aveva dato persino la più alta giustificazione mentale, dicendo a un suo celebre amico e protettore che 'per lui, tanto impegno era fare un quadro buono di fiori, che di figura'. Ma aveva cominciato a fraintenderlo il protettore stesso, se, dopo aver raccolto la frase in un suo trattatello, aveva deciso di tener la 'pittura di fiori e frutta' ad uno dei gradi più bassi della classifica generale. E, nella produzione dell'epoca, accanto alla umile 'cestina di frutta' della Ambrosiana, dipinta dal Caravaggio ancora nel cinquecento, e al suo 'Pospasto', immaginato entro la penombra quasi drammatica di un'osteria romanesca, i potentati della controriforma e dell'aristocrazia cattolica, seguitano infatti, per un bel pezzo, a chiedere ai pittori di casa rarità botaniche, antipasti di lusso, e le tante 'tavole servite' da cui ci sollevano alquanto i casi di rimeditazione sui vecchi 'memento mori' e la sobrietà quasi 'giansenista' degli 'spuntini' di certi pittori francesi (presenti alla mostra e certo degni di memoria) come il Baugin e il Linart, o, più ancora, l'austerità claustrale degli esempi spagnoli del Cotán e dello Zurbaran, qui presente coi cedri e le arance celeberrime di una nota collezione italiana.

A parte questi accordi, spesso affascinanti, tra la migliore preistoria dell'argomento e la storia nuova, aperta dal Caravaggio, vano è cercare un séguito della vicenda nell'eloquio ansioso e miracolistico del 'barocco' internazionale. Lì, non ci si poteva più esprimere in vera 'natura morta', e lo Sterling l'ha bene inteso astenendosi dal richiamare i trofei straripanti di retorica vegetale dei nostri Giordano, Ruoppolo e simili; dichiarando perciò superflua anche la presenza del fiammingo Snyders colla sua polleria vermiglia

e starnazzante. Bene, invece, ha cercato nel nord, magari già nella stessa Italia padana; dove, e nella stessa provincia d'origine del Caravaggio, qualche spirito solitario vorrebbe riprender l'avvio: alludo soprattutto al Baschenis con le sue mirabili 'nature morte' di strumenti musicali: una specie di nostrano Vermeer, sacrificatosi in provincia, e la cui eccellenza poteva meglio indicarsi esponendo il capolavoro di Bruxelles, invece che l'esempio, troppo consunto, di Bergamo. *Natura morta all'Orangerie*

Più decisivo ancora il viaggio nel settentrione d'Europa, dove il libero esame dell'Olanda protestante dà segno di avere inteso più a fondo la grande lezione.

È in questa cerchia, infatti, che spunta persino lo stesso titolo di 'still-leben', giúntoci molto più tardi, dalla Francia, nella dizione storpiata di 'natura morta'. A questo proposito, anzi, un acuto spunto dello Sterling, nella sua prefazione, fa giustizia della recente pretesa neoromantica (di cui si è fatto portavoce in Italia il De Chirico) di rettificarne la traduzione in 'vita silenziosa', mentre, osserva lo Sterling, il senso esatto è proprio quello di 'modelli immobili'; ciò che trova conferma, mi sembra, nella locuzione della critica secentesca italiana che ci parla di 'oggetti di ferma'.

Oggetti, cioè, immobilizzati, fermati; ma da che cosa? Dal battito destinato della luce e dell'ombra: ciò che non era più affare né di preveggenza mistica, né di orgoglio sovrumano, ma soltanto di 'durata sentimentale' delle cose, rivelate nel lume delle nuove verità cosmiche che anche la scienza aveva rinvenute.

Qui soltanto — dopo il primo segno del Caravaggio — è il principio dell'arte moderna, in grado di giustificare i più begli esempi seicenteschi della mostra: dal 'Bove squartato' del Rembrandt, alla pensosa natura morta del Metsu o agli esempi mancanti (forsanche perché non mai ritrovati) del grande Vermeer; il cui nome occorre tuttavia richiamare perché la sua inclinazione di fondo verso la 'durata sentimentale' è pur già tutta nei nottolini fulgidi delle sue seggiole, nelle sue brocche incrostate di luci, e persino nelle tegole scintillanti che dànno alla celebre 'Veduta di Delft' l'aspetto di una 'natura morta di città'.

Non per questo è da credere che la via sia piana, ormai — siamo allo scadere del Seicento — anche per l'Europa cattolica. L'antichissima definizione di 'pictura minor' regge anzi nella critica accademica fino al nostro Lanzi, che, sulla fine del Settecento, parla e disserta di 'pittura inferiore';

Natura morta all'Orangerie

anche se il secolo dei lumi ha saputo offrirci — e sono presenti alla Mostra — le meditazioni dello Chardin in Francia, e, in Italia, più sommessamente, entro lo sguardo affettuoso del nostro Crespi, le librerie del Liceo Musicale di Bologna, prima che vi studiasse il Mozart.

Ancora difficile la strada dell'Ottocento neoclassico e romantico. Perché è vero che questa 'macelleria' del Goya è dipinta sul '20, ma da un genio che fa rivoluzione fuor delle vie di transito; e il Goya, infatti, non viene riscoperto che nella seconda metà del secolo, quando ormai il Courbet riscopre il 'realismo', e la critica, se non proprio il Caravaggio — ché la cultura italiana non era allora in grado di far la sua parte — ritrova almeno il Vermeer, i Le Nain, e il Velazquez dei 'Bodegones' (ch'è il titolo spagnolo per le 'nature morte').

Gran peccato, del resto, che, del Courbet, non si veda qui quasi altro che quella sua 'Trota', un po' troppo 'comunarda' (fu dipinta infatti nel '71, dopo la Comune, nella prigione di Santa Pelagia e ha l'aria di volersi intitolare: 'la vecchia trota muore, ma non s'arrende'); mentre avrebbero detto di più alcuni altri fra quei dipinti 'dalla galera': cestine di frutta e fiori che più spontaneamente si rifanno a posizioni caravaggesche.

Non ho tempo di dire — e siamo ormai alle ultime sale della Mostra — perché, súbito dopo, il brillante ottimismo degli impressionisti non avesse agio d'insistere su quelle posizioni. Premeva la felicità del paesaggio, e, quanto a 'nature morte', Manet, uomo elegante, sembra dipinger le sue, già in abito da sera; Monet, assenti i robusti esemplari di giovinezza, vi si concede più tardi, come il Renoir, quasi per svago di nuovi 'ozi suburbani'.

Così, alla 'natura morta' piana, poeticamente vista nella sua durata sentimentale, nella sua sosta tremante sotto il polso dell'ora che passa 'e pur dura', si ritrovano forse sinceramente fedeli soltanto gli esemplari del Cézanne e quello del nostro Morandi, che, anche nella serie cronologica, e con proprietà squisita, viene a chiuder la mostra; edificante, per chi sappia leggerla.

r. l.

Caravaggio en de Nederlanden, Catalogus, Utrecht - Antwerpen, 1952.

Sebbene, dopo i referti ottenuti da competenti, non abbia ritenuto indispensabile visitare la mostra dei caravaggeschi neerlandesi tenutasi ad Utrecht e poi passata ad Anversa,

posso tuttavia spuntarla sul catalogo, trattandosi di dipinti a me noti in gran parte. *Caravaggeschi nordici*

Dalla schieratura generale (la mostra si proponeva esplicitamente di essere un corollario di quella di Milano, 1951) non sembra risaltar chiaramente il 'quadro di distribuzione' delle idee e dei modi caravaggeschi in quelle plaghe. Basti dire che, soltanto per il Belgio, manca il Finson, */tavola 24/* — che con questa sua 'Salome', intorno al 1614, posta a fronte di una 'Santa Caterina' del Vouet, di circa dieci anni dopo */tavola 25/*, può indicarci quale sia stato il percorso mentale dei pittori fra Francia e Belgio in un decennio di meditazione caravaggesca — il Van Loon, il Van Oost, il De Coster (a meno che non sia cosa sua, ed è possibile, il bel 'Concertino' esposto anche a Milano dalla Galleria Nazionale di Roma sotto il nome di Stomer e qui [111] sotto quello, anch'esso improprio, del Rombouts), il Renier o Regnier (escluso forse perché nacque a Maubeuge; e allora perché non lasciare alla Francia anche il Mabuse?) almeno nel suo primo tempo romano (egli diventa un vacuo classicista solo più tardi, dopo trasferitosi a Venezia), l'energico Douffet, il Campin (per la solita ragione di Cambrai?), che, dopo il '30, raffigura a Roma un tramite fra i caravaggeschi a gran formato e quelli a passo ridotto, come sarà poco dopo anche dello Sweerts, pure assente.

Fra i presenti, il Rombouts, con una scelta che andasse oltre il primo tempo italiano, raffigurato dai 'Musicanti' già esposti a Milano (e qui tornati), non poteva che esporsi a suo rischio. O, anche a volerlo presentare in opere più tarde, meglio addirittura era esporre la grande 'Deposizione' di Saint Bavon a Gand dove è ancora il nobile impegno di spezzare la struttura rubensiana in 'flaques' luminose, caravaggesche. Sull'inutilità di esporre Rubens, sarebbe crudele insistere. Ma anche la presenza di Abraham Janssens sembra inopportuna per le stesse ragioni di persistente formulazione manieristica che rendono pressoché superflua, nella sezione olandese, la venuta del Bloemaert (avvicinatosi alquanto alle novità di Gherardo 'retour d'Italie' solo per esercizio intellettualistico); tanto che assai più propriamente egli figura adesso alla mostra della 'maniera' a Napoli. Lo stesso, e con più forza, vale dunque anche per il Van Mander e l'Wttewael, manieristi pretti.

Venuti così alla parte olandese, il primo impegno, per ordine di tempi, sarebbe stato (e quasi non è neppure sfiorato) presentare un mazzetto ben scelto dei 'petits-maîtres'

Caravaggeschi nordici

del primo decennio a Roma, proprio perché la loro consuetudine con l'ispiratore Elsheimer e il suo amico Saraceni forma la prima isoletta culturale su cui filtrarono i nuovi lumi caravaggeschi che si stenderanno fino al Rembrandt giovane; anch'esso raffigurato alla mostra con due opere non così vicine tra loro come il catalogo assume.

Entrati nel secondo decennio, la mostra non è ancora riuscita, come si sperava, a riscoprire le opere veramente 'giovanili' del Terbrugghen il cui 'Cantore' non può certo recare la data del 1609, essendo già riflesso dell'attività contigua dello Honthorst e del Baburen a Roma.

Ma su questo particolare e in genere su tutto il delicato maestro di Deventer, V. Bloch ha già detto cose assennate nell'articolo di questo stesso numero, che qui non occorre ripetere. Si può, tutt'al più, soggiungere che se veramente il Terbrugghen fu in Italia, come sembra, già nel primo decennio, è verosimile che le sue cose, ancora ignote, di quegli anni dovranno riuscire in un parallelo con la cerchia dei 'petits-maîtres' di cui si è detto, Saraceni incluso; perché i ricordi manieristici, soliti a quei pittori, continuano a pungere pure nel Terbrugghen anche dopo il '20, quando già sono palesi anche gli accordi col Gentileschi, difficilmente retrodatabili; e che, nel secondo decennio, poterono rieducare l'olandese a intender meglio la prima fase aperta e traslucida del Caravaggio stesso.

M'incorre l'obbligo di dire che io credo opere perfettamente autografe del Terbrugghen, tutte le opere qui pubblicate dal dottor Bloch con un giudizio vagamente sospensivo. Fra esse, la 'Decollazione del Battista' fa poi concludere positivamente anche per la 'Cena in Emaus' di Vienna, trent'anni fa (e per colpa mia, ma di pochi giorni) supposta del Serodine; mentre soltanto mostra i nuovi rapporti del Terbrugghen con il grande pittore ticinese saliente intorno al '20; e, accanto alle recenti intese con gli aspetti romani di 'Gherardo' (Honthorst) e di 'Teodoro' (Baburen), ci costringe a supporre che anche 'Enrico' (citato assieme ai due precedenti in una lettera del Giustiniani scritta in quegli anni) dovesse fare un secondo viaggio d'Italia verso la fine del secondo decennio. Con questa sua nuova cultura intorno al '20, legata in parte, ma in parte anche distinta da quella del nuovo gruppo di Utrecht, e proprio per i ricordi più intensi di una prima fase (primo viaggio) mista di 'maniera' estrema e di 'primitivo' caravaggesco è in qualche rapporto anche la 'Liberazione di San Pietro' degli Uffizj, già attri-

buita al Bonone, poi supposta del Gentileschi, ma, verosimilmente, di un altro caravaggesco nordico, 'amico del Terbrugghen' in Italia. Un dipinto che avrebbe figurato bene alla mostra. *Caravaggeschi nordici*

Quanto alla vellutata 'Maddalena' di Pommersfelden (anch'essa non venuta a Utrecht sebbene io l'avessi pubblicata già nel 1927), su di essa non può sorgere dubbio, tanto essa si accorda col 'Concerto' di Ledbury (82) che mi sembra il più bel dipinto del maestro tra quanti ne sono esposti.

Nel presentare il Baburen, meglio sarebbe stato escludere le copie (7, 10) e scegliere il meglio. Per il 'Cristo fra i dottori' del 1622 (n. 8) venuto da Oslo, il catalogo sembra anche dimenticare che una delle repliche, probabilmente quella di palazzo Venezia (inclusa nel catalogo di Milano col n. 67, ma poi non esposta per mancanza di spazio) fu probabilmente l'originale che manca da gran tempo alla parete di sinistra della famosa cappella della 'Deposizione' in San Pietro in Montorio.

E questo sarebbe stato il momento (favorito anche dalla presenza del quadro di Wiesbaden, già nella raccolta Giustiniani, con la 'Lavanda dei piedi') per approfondire il problema della collaborazione, in quella cappella, tra il Baburen e David de Haen; già posto dal Fokker ma non più riaperto; e tuttavia importante, rammentando che il Mancini, citando quel complesso nel 1621, non cita per primo il Baburen, anzi parla di 'David e compagno fiamminghi'.

Si noti poi che nel numero 13 ('David festeggiato dalle donne') siglato, a quanto pare, 'TB 1624' la scritta può risolversi in favore del T(er) B(rugghen) di cui il dipinto sembra copia, mentre l'originale certo, provenga o no dalla collezione Brückenthal a Hermannstadt, è quello che venne esposto dalla casa Durlacher nella mostra del 'Caravaggio and the Caravaggists' tenuta a New York nel 1946. Così, nel complesso della scelta (e pure aggiungendovi, come già è stato fatto, il n. 91), l'opera del Baburen, pittore un po' spavaldo ma non privo di bravure in quel suo tócco da schermidore che si lega alquanto con la pittura allegra di Franz Hals e d'altri pittori di Haarlem, non era rappresentata a sufficienza, anzi s'intendeva meglio a Milano.

Un'altra personalità della stessa generazione (nato appena tre anni dopo il Baburen, nel 1593) fu il Crabeth o Crabbeth, che il Voss rimise in giusta luce (salvo l'aggiunta indebita della 'Deposizione' Giustiniani da me restituita al Rustici); ma che qui purtroppo, mancando il quadro di

Caravaggeschi nordici

Amsterdam (memore di quello del Vermiglio in San Tommaso in Vincis a Roma), non è presente che con la 'coppia pastorale' di Anversa; utile tuttavia per chiarire che, allievo di tardi manieristi, egli è legato alla formulazione arcaizzante del Finson; cosa non inspiegabile dato che il viaggio del Crabbeth per l'Italia attraversò la Francia poco prima del '15. Meglio, credo, sarebbe stato esporlo nei suoi quadri di Gouda che avrebbero dato maggior consistenza a questo 'Almanack' (come il pittore era chiamato nella gilda romana).

L'anno scorso, a Milano, si attese a presentare nella forma migliore Gherardo Honthorst: fra noi sempre considerato, e a ragion veduta, il capofila dei caravaggeschi nordici. La scelta chiudeva infatti con lo splendido soffitto De Boer del 1622 (anno del ritorno in patria). Qui si è tenuta la via opposta presentandolo in opere scelte fra le più schematiche e, talora, dell'epoca più tarda e involuta. Fra quelle del periodo italiano, non giunse fortunatamente, sebbene catalogata al n. 39, la 'Derisione di Cristo' della Chiesa dei Cappuccini che non è punto cosa certa; ma anche la grande 'Adorazione dei pastori', del 1620 circa, venuta da Firenze, è assai lontana dalla qualità della piccola 'Notte', pur degli Uffizj, mentre il 'Concerto' della Galleria Borghese è pur esso di molto inferiore alle 'Cene allegre' di Firenze, esposte a Milano lo scorso anno. Fra tanti quadri mediocri (42, 43, 44, 46, 47, 48) emergono la 'Mezzana' di Utrecht, sebbene già del '25, e la 'Suonatrice di liuto' di Mr. Néger a Parigi. Non si capisce, insomma, perché con una scelta più meditata (e basti pensare al 'Figliol prodigo' di Monaco), non si sia puntato sulle vere doti del pittore, occhio durevole per la resa delle 'cose immobili' (fossero anche persone) su cui la concrezione magica delle luci nei colori prevalenti di azzurri e gialli sceltissimi fu precedente forse più rilevante dello stesso Terbrugghen per la maturazione del Ver Meer. /*tavola* 26/ Del resto, anche i suoi rapporti col Gentileschi in Inghilterra (e probabilmente già intavolati a Roma tra il '10 e il '20) indicano bene la sua collocazione, non ancora intesa nel suo giusto peso. Il suo quadro religioso ai Cappuccini di Albano (1618), se ottenuto alla Mostra, sarebbe stato, fra tutti, il più bello; e si poteva accompagnarlo con l'altro, incantevole, di Montecompatri, con il 'San Giuseppe e il piccolo Gesù aiuto-falegname' che prevede direttamente il La Tour. Dopo tanto discettare, si è dimenticato infatti che né La Tour, né Ver Meer s'intendono senza una lettura più filologicamente esatta del lucidissimo Gherardo.

Caravaggeschi nordici

Salvo che su questo punto, sono d'accordo col dott. Bloch su tutto ciò che nella mostra rileva superfluità o sconfinamenti inspiegabili. Del Bijlert, per esempio, era difficile offrire una raffigurazione più sgradevole. Si sarebbe dovuto attenersi, è intuitivo, al suo miglior tempo italiano (era nato nel 1603 e fu a Roma un po' più tardi degli altri, tra il '20 e il '25). Nel mio catalogo del 1943, sono indicate parecchie fra queste sue cose giovanili che avrebbero figurato meglio; per esempio la 'Buona Ventura' nei depositi del Museo di Berlino (attr. al Valentin). Qui, l'esempio meno insignificante è quello di Hannover coi 'Cinque sensi', dove i parallelismi con il Vouet e il Manetti confermano le date del soggiorno romano del Bijlert. Il resto, sempre più sviato, non valeva la pena di esporre e lo stesso si dica per la superfluità dei Bronchorst, del terzo De Gheyn, del dubbio De Grebber, del troppo ritardato Van Galen, di Judith Leyster che ha preteso di figurare con un'opera non sua (perché così strettamente honthorstiana come la pittrice non fu mai), di Lumen van Portengen, giunto con un orribile 'Liutista' invece che col bel 'Concerto' firmato nella raccolta Olschki a Firenze; e via dicendo.

Non trovo invece inutili le presenze di J. Woutersz Stap con l' 'Eraclito e Democrito' e del 'monogrammista I S H' con la 'Morte di Anania', datata del 1624. Su costoro i critici nordici avrebbero potuto fondare un discorso su certe ascendenze locali del naturalismo seicentesco, perché i ricordi di Hemessen e di Aertsen palesi in quei dipinti riescono a un effetto che sembra riprodurre la situazione dei cremonesi Campi in confronto coll'imminente Caravaggio. Non credo però che neppur questo, anche in ragione delle date un po' troppo tarde, potesse bastare per una eventuale dichiarazione d'indipendenza; giacché per convincersi di quanto il Caravaggio sia stato risolutivo per tutta Europa, non c'è anzi di meglio che provarsi a prescinderne, cancellandolo affatto dal contesto storico dei varj paesi. Provare per credere. Ma avviamoci al fine.

Accanto al caso un po' eccentrico e ritardato del Bor, del quale tuttavia trionfava la 'Maga' della raccolta Busiri-Vici (da me identificata in tempi di guerra e cioè senza poter chiedere lumi ad Amersfoort, così che sarò certo scusato per il lieve ritardo nella proposta collocazione cronologica), non resta più che il caso rilevante di Matteo Stomer, la cui presentazione non era possibile che attingendo alle collezioni italiane. La traccia per questo lavoro era nell'elenco da me

Caravaggeschi nordici

offerto, fin dal 1943, nel mio studio a stampa in 'Proporzioni', che sembra però esser restato praticamente ignoto alla bibliografia della esposizione olandese. Ne trovo conferma anche dal rilevare che, dopo avere esposto, secondo la mia indicazione, lo stupendo disegno degli Uffizj per la 'Cattura di Cristo' (prima attribuito al Morazzone), subito si cita l'ipotesi, oziosa a dir poco, di un studioso olandese che vorrebbe il disegno dello Honthorst, senza però sapere che io avevo anche indicato l'opera */tavola 27/*, cui il disegno aveva servito di preparazione e che è fra le più belle e le più certe dello Stomer.

È da concludere, insomma, che i caravaggeschi nordici si possono conoscere e studiare, e in effetto si studiano, assai meglio in Italia che nei paesi d'origine dove pur non mancavano uomini come il Roggen e il Pauwels, in grado di evitare improvvisazioni.

r. l.

Corot e Soutine a Venezia.

Si sa che Corot svolse la sua attività di pittore come lungo due binarî: i quadri e quadretti dipinti sul vero, che formano ora la sua gloria più grande, e ch'egli non espose mai; e le opere, in genere di proporzioni maggiori, e lavorate nello studio, destinate ai Salons. In queste egli riverì il gusto ufficiale del paesaggio neoclassico e fu, sia pur moderatamente, gradito al pubblico e alle giurie. Ma non credo che lo sdoppiamento dell'opera di Corot sia da intendere come segno di debolezza morale; piuttosto, di qualche suo limite mentale. Corot non era un'aquila: questa parte la riserbava egli stesso a Delacroix, tenendo per sé quella della lodola che intona il suo canto sommesso fra le nubi grige. Per la sua conformazione intellettuale, per l'educazione artistica ricevuta, per un nativo rispetto delle cose consacrate dalla tradizione, pensò che la via della gloria passava dai Salons, e cercò di batterla, non per debolezza, ma quasi per dovere. I quadri dal vero, li amò forse di più, ma li considerava sfoghi personali, opere preparatorie. Occorre prendere atto della cosa con la maggiore intelligenza possibile, senza dolersene troppo; come non ci si lamenta se il quasi coetaneo Leopardi lasciò nascosti in fogli privati molti tesori di osservazione diretta, per pubblicare soltanto la poesia aurea ed elaborata dei Canti. Corot non faceva che obbedire, insomma, alla vecchia graduatoria gerarchica fra abbozzo e opera finita; e se l'estro più fervido di Delacroix aveva in parte smantellato questa tradizione, fu soltanto la generazione successiva, con la potenza di Courbet, a por fine al divario.

La mostra della Biennale apre col documento precoce del 'Bois-Guillaume, portale rustico': un paesaggino dipinto da Corot all'esordio; timido, un po' generico, come se ne dipingevano molti in Europa, in quegli anni della Restaurazione. Ma è già personale del pittore la qualità di saper stabilire, anzitutto, il calibro del quadro con poche masse di chiaroscuro. Questa qualità si fa più sapiente, senza perder di semplicità, durante il primo soggiorno in Italia. Si sa, Corot è in rapporto con Bertin e con Aligny, paesisti neoclassici che detengono dal comune maestro Valenciennes l'uso di lavorare, in preparazione dei paesaggi di sapore

'eroico', certe 'pochades', semplici abbozzi sul vero. A Venezia figurano *Corot*
appunto tre 'pochades' del Corot romano: la bellissima 'Promenade du Poussin' /*tavola* 28/, una 'Veduta di Olévano Romano' /*tavola* 29/ e la celebre 'Veduta della Trinità dei Monti da Villa Medici'. Per dir della più famosa, l'occhio vi riposa su uno spazio rettangolare aperto, sereno, quasi esattamente bipartito fra cielo e terra. Il cielo, forse di chiaro autunno, è appena variato di pallidi azzurri, mentre la forza della luce è massima sulla parete più vicina e sui campanili della Trinità, e si allontana poi, sull'intervallo di certe ombre nitide e dense, di muro in muro, tranquilla fino alla cupola di San Pietro, laggiù: i colori, sobri, pochi verdi nei campi, qualche bruno variato sui tetti. Il senso delle cose, tenuto a una giusta distanza, passa semplice e intatto nel quadro. Il mondo è là, davanti a voi, vi sentiti contenti di guardarlo. Precedenti di un tale equilibrio sono i nostri grandi e ancora troppo poco amati vedutisti del Settecento, Canaletto e Bellotto; Constable, in qualche momento pacato; più immediatamente, con alcune vedute di semplice e moderna fattura eseguite fra Parigi e l'estuario della Senna, Bonington, più giovane ma più precoce di Corot; e, per il soggetto romano e la misura della composizione, Turner, in certi disegni e acquerelli del 1819. Ma, in confronto a tutti questi, Corot filtra il suo comporre fino alla classicità più schietta; e, in pari tempo, la sua esecuzione è più diretta, più sfrondata. C'è qualche cosa di leopardiano, in lui; come l'arte di Leopardi, questa sua sfugge alla definizione. Classica per tradizione e per educazione, si pone tuttavia in un rapporto così serenamente immediato col mondo da farsi indubbiamente moderna; ma senza l'emotività ansiosa e interrogante dei romantici.

> Dolce e chiara è la notte e senza vento,
> e queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
> posa la luna, e di lontan rivela
> serena ogni montagna...

Sostituite a quella lunare un'immagine diurna, e pensate se le vedute di Corot non sian forse quanto di meno lontano esiste, in pittura, dall'aurea semplicità di Leopardi. Tuttavia, mancando a Corot la grande elaborazione intellettuale e sentimentale del mondo leopardiano, quando egli tenta di comporre i suoi 'canti', scade a paragone del grandissimo italiano. A Venezia, comunque, è quel 'Ponte di Narni' (Salon del 1827), che, pur restando lontano dal famosissimo bozzetto del Louvre, non è certo un quadro da nulla; accomodato con l'aggiunta delle quinte di querce e delle macchiette di figura, ma bagnato da una luce candida che rinnova a un segno allora inusato l'accademia paesistica di fonte lontanamente carraccesca. La maniera italiana di Corot, che tocca forse il suo apice nella celebre 'Cattedrale di Chartres', torna anche nella 'Veduta di Genova' del 1834, proveniente da Chicago; anonima, apparentemente, fino a parere una cartolina; ma quale cartolina, con quella città tacita e bianca sull'azzurro del mare solitario! Viene un desiderio intenso, di esser stati col pittore, nel suo occhio, entro il suo cuore tranquillo, mentre guardava così la Genova di Carlo Alberto. Si comprende, insomma, come un artista di tal fatta dovesse restar fuori da ogni corrente costituita e bastare, in sostanza, a se stesso. Tuttavia il soggiorno in Francia, la diversità dei luoghi, e il crescere d'una generazione di paesisti che volle stringer con la natura rapporti d'una intimità che gli dovette sembrare persino indiscreta, dovevan pure agire su di lui. Fin verso il '50, infatti, senza mutar di troppo la sua prima maniera, l'alterna a modi più complessi, mostrando talora una maggior severità d'ispirazione e di mestiere. A Venezia, i 'Pascoli nei dintorni di Saint-Lô' sono un capolavoro dove

Corot la calma del maestro si carica d'una autorità, d'un rapido peso, d'una asciuttezza di tono sotto il cielo grigio e teso che non sarebber spiaciuti a un Courbet; che doveva, allora, ancor cominciare. Del 1841 è invece, neoitaliano, il notissimo 'Quai des Pâquis a Ginevra': lo spazio, in confronto a molti paesaggi d'Italia veduti in distanza solenne, è più accostato, quasi a farci meglio sentire quest'aria serena, e l'incanto indicibile delle ombre fredde sul 'quai', della vela bianca, delle imposte azzurre alla finestra in penombra. Come al solito, appena un tocco di colore, entro i 'valori' di chiaroscuro e di tono. È lo stile che intese Baudelaire nel suo 'Salon 1846', dove dice, con semplicità degna del pittore: 'M. Corot est plutôt un harmoniste qu'un coloriste; et ses compositions, toujours dénuées de pédanterie, ont un aspect séduisant par la simplicité même de la couleur. Presque toutes ses oeuvres ont le don particulier de l'unité, qui est un des besoins de la mémoire.' Eppure, Baudelaire parlava del Corot dei Salons; e in quello del '45 aveva lodato l' 'Omero coi pastori' che ora è alla Biennale, e che, ritenuto ancora un capolavoro, da alcuni, non mi pare superi il livello d'una illuminata e dignitosa accademia. Come paragonarlo alla qualità delle 'Case Cabassud a Ville d'Avray', che è uno dei paesi più intimi del maestro? Il 'taglio' gli era caro, a Ville d'Avray aveva una casa paterna; e in questa variante di raccolta privata parigina egli si intenerisce tanto, nel cielo e in quei verdi dolci come velluti appena scolorati, da precorrere le più sottili delicatezze di Sisley. Ma, ancora dopo il '40, è capolavoro forse maggiore la 'Veduta di Orléans' del Museo di Strasburgo. Come entro uno specchio solido e senza macchia, vi si son riflessi per sempre vasti campi di luce e brevi ombre. L'ora, la stagione son trattenute, trasfigurate entro la misura ardita e perfetta dei vecchi muri bruniti, dei tetti d'ardesia: il cielo è immobile. Qualche cosa di mezzo fra l'antico 'lume universale' e una nuova meteorologia: ecco, forse, uno dei segreti di Corot. Per cui, se il Bazin eccede nel dire che l'eterna giovinezza dell'opera corottiana dipende proprio dal fatto che nei suoi quadri non s'indovinano né ore né stagioni, è eccessivo d'altra parte farne un precursore immediato della prontissima meteorologia degli impressionisti. Corot non è Boudin; perché in lui è la freschezza, il profumo della cosa vista sul vero, e tuttavia questa sembra fermarsi per sempre fuori del tempo, entro una nascosta, discreta presenza mentale.

Frattanto, Corot s'era provato, ma per uso quasi soltanto privato, anche nei quadri di figura; e con veri successi. Ma, mentre nei suoi capolavori di paesaggio la preventiva architettura delle masse e dei 'valori' allarga il respiro dell'opera in una pacata risonanza, durevole in noi più a lungo del previsto, nei quadri di figura l'ordito è così semplice, e l'idea formale spesso così scoperta da rinchiudere l'immagine in una proporzione più stretta. Senza indugiare sulla famosa, per noi un po' troppo famosa 'Marietta', troviamo delizioso il ritrattino di Louis Robert, e schietto e severo il 'Nudo di donna' della raccolta Renand; ma di qui a far subito il nome di Vermeer, come spesso si usa, forse un poco ci corre. L'accostamento alla misura sublime, profonda, rallentatissima di Vermeer finirà col non fare intendere nemmeno le qualità personali di questo Corot: quel nitido, poetico impaccio, quella squisita, scoperta orditura di colore (la figura sembra stimolare di più il sobrio colorista). Penso che i nomi di Vermeer e di Rembrandt sian da usare con discrezione anche per le figure dipinte dopo il '50, quando vien crescendo la fase più commossa, elegiaca del maestro. Questa di Corot è sempre una accostabile malinconia; egli cerca sempre una grazia, talvolta con un sospetto di troppa dolcezza. Ma Corot si salva in sobrietà, intorbando appena d'ombra, di bruno segreto queste creature serene. Così è nell' 'Atelier' del

1870, Museo di Lione, dove una donna seduta davanti a un quadro prosegue assorta la 'rêverie' che un libro tralasciato le ha incominciato dentro. Stati sognanti, sospesi, come di un Degas intenerito, meno indiscreto nell'inseguire l'animo dei modelli; e talvolta certe preziosità del pennello sono un tardivo omaggio a Delacroix ora soltanto inteso, da porsi all'unissono, o quasi, con il giovane Renoir. Il pericolo d'una troppo dolce elegia, quasi sempre evitato nei quadri di figura, non manca d'insidiare il Corot di paesaggio, ora; segnatamente quello dei Salons. Alla Biennale si vede il 'Ricordo di Castel Gandolfo', che non pareggia l'argentata malinconia del famoso 'Ricordo di Mortefontaine'; ma anche questo fa pensare a Lamartine, s'è detto giustamente; e, tirate le somme, da Leopardi a Lamartine non si guadagna. Tuttavia, l'ultima fase dell'attività corottiana segna, intanto, una maggiore unità nell'opera del maestro, ché la distanza fra i quadri dipinti sul vero e la pittura da esposizione si è attenuata; e del resto, nel rapporto diretto con la natura Corot trova ancora molti giorni felici. Allora, egli è ancora l'uomo più ricco di grazia nativa fra i paesisti del secolo; non più, soltanto, padre dei pur deliziosi 'petits-maîtres' che si posson chiamare Boudin o Jongkind, Lépine o, nel caso più alto, Berthe Morisot, ma degno antecessore dei Sisley più belli, dei Pissarro più luminosi, dei più delicati Monet. Questa è la parte un po' 'difettiva' della mostra veneziana; perché non basta il pur squisito 'Beffroi de Douai', dove è forse già, anno 1871, un lieve reflusso da Sisley o da Pissarro, a dir tutto sui capolavori di questo lungo periodo. Senza abusare di brume e d'argenti, Corot tocca appena, ora, d'un tremito lieve e felice quel mondo che non misura più col calibro preventivo della vecchia maniera italiana; anzi egli vi respira dentro naturalmente, con l'animo d'un libero poeta delle strade e delle radure, delle fattorie e dei fiumi. Un poeta dove il senso della sfumatura, della gradazione d'animo e di stile è ormai tutto entro la tradizione più propria, più gelosa, meno confondibile che ci abbia dato la dolce Francia. *Corot*

*

L'origine orientale ed ebraica di Soutine è cosa di cui si parla troppo, o troppo poco. Impossibile tacerne, comunque, almeno per intendere la sua condizione particolare di pittore proveniente da un popolo dove la tradizione figurativa era, per divieto religioso, nulla, da tempo immemorabile, e dai confini d'una nazione stagnante da secoli entro l'immobilità della tradizione bizantina. Implicitamente, nella provenienza da questa zona di tenebrosa verginità figurativa, sembra d'intravvedere uno stimolo a quella scarica frenetica, e quasi epilettica, che a un certo punto scuote le tele di Soutine; come lo scatto d'una molla troppo a lungo compressa. Dopo i tempi della diàspora, dal letargo orientale, si stacca talvolta un aerolito di quel cosmo lontano, in figura di genio che si tuffa ardendo entro il flusso continuo della pittura d'occidente: si poté chiamare, un tempo, Domenico Theotocopuli; ora, Chaïm Soutine. E, nel caso di Soutine, l'esplosione del suo temperamento non accade subito dopo il trapianto, ma a un punto quasi topico per le sorti del mondo. Iniziata la guerra senza tracce tragiche su di lui, egli pare sussultare, nel '17, come un atomo sofferente, chissà, di certe immense maree che ora traboccano laggiù, in oriente: 1917, rivoluzione d'ottobre, ottobre rosso. Sorte di predestinato, si direbbe. *Soutine*

Di Soutine, piovuto a Parigi da Vilna diciannovenne, le prime cose ch'io conosco in riproduzione e sull'originale della raccolta Colin ('Natura morta', 1916), nature morte e vedute della Cité Falguière, dove abitava, scagionano il pittore dell'accusa che talvolta gli si muove di eclettismo nei riguardi della pittura antica. Come ogni vero pittore, egli comincia

Soutine 'absolument moderne'; la preoccupazione della grande arte del passato, verrà dopo. Ora, quello che lo fa vivere è la conoscenza degli immigrati, 'cerveaux congénères', che cercano libertà in questa Parigi dell'acool e del cielo coperto, degli assiti e delle povere stanze; dove si può incontrare Chagall o Pascin, Utrillo o Modigliani. Questo sapore è nelle sue prime opere, dolcemente oscillanti fra la pittura dei 'naïfs' e l'arcaismo; memore di Utrillo e Derain, e forse di certi più semplici e spogli Matisse, è la 'Natura morta' Colin, presente alla bella mostra della Biennale; quasi impacciata, ma fiorente dei bianchi umidi e vivi della terraglia, di agro verde, di blu profondo. Ma è intorno al 1917 che il breve equilibrio di questo primo stile si rompe in una forma improvvisamente gonfiante, intesa come se cose e figure fossero niente più che panni da strizzare; e, ipotesi forse non facilmente dimostrabile, mi pare che il cambio non accada senza la conoscenza dello stile aggressivo, a marcature, a sgorbi, dei Rouault giovanili. Tuttavia, la 'Donna e bambino' venuta a Venezia da Mouvaux, la sposteremmo volentieri dal 1917 al 1919 almeno, tanto ci pare concordante con lo stile di Céret, che non si forma se non nel 1919. È qui che l'esplosione del mondo soutiniano si pronuncia in pieno; a Céret, dove lo ha inviato Zborowski; a Céret, che Apollinaire aveva battezzato nel '13 come 'la Barbizon du cubisme'. Non è detto che Soutine si dimenticasse, nella sua furiosa attività di quegli anni trascorsi fra i Pirenei, della intellettuale elaborazione plastica che i cubisti avevan dato del motivo paesistico; anche in lui, forme accumulate intorno a un nucleo, in assenza totale o quasi totale del respiro del cielo; ma ora il nucleo è scopertamente passionale, e non più ambiguo tra intelletto e soffocata magia, e se ne genera un sussulto violento, spesso centrifugo, o violentemente inclinato come nella fase d'un terremoto. Omaggio forse, accanita, spontanea risposta polemica certamente, al cubismo. Qua la forma si ammatassa, si sdipana, si ricomprime eternamente nella furia sontuosa d'un caos, inseparabile e intrisa dallo spessore dei colori pesti, intricati, profondi. Misteriose risorgive riaffiorano entro questi paesaggi: motivi d'oriente, o dei secoli di migrazione. In certi andamenti di rocce nere e crepitanti sul cielo è una qualità analoga a quella dell'epoca 'madonnera' del Greco (si confronti, per esempio, il paesaggio di Céret di raccolta privata parigina con la veduta del Sinai, nel polittichino del Greco a Modena, certamente sconosciuto a Soutine; e del resto si dice che anche l'amico Modigliani gli avesse insufflato, in quegli anni, il nome del grande antico); o talvolta pare di riscoprire in essi l'infinito, formicolante barbaglio dell'arte 'barbarica'. Stupirà ancora di ritrovare, più tardi, entro l'ebbra, languida raffinatezza cromatica del 'Pollo appeso al chiodo' della raccolta Walter un equivalente moderno della gamma infinitamente scalata del Battistero degli Ortodossi, in Ravenna. Non si dimentichi per questo, ripetiamo, il modernissimo reagente cubista, la violenza del primo Rouault, e, probabilmente, i più sfrenati paesaggi dell'epoca 'fauve' di Vlaminck; Cézanne e Van Gogh, anche, ma ormai come sottofondo inevitabile, sommersi e macinati in questa nuova congestione visiva. Visiva, diciamo, anche per non toglierle la fondamentale, vera schiettezza di aggancio col mondo naturale: per Soutine, modello da usare forsennatamente, non certo da dimenticare. E ha fatto benissimo perciò, un recente monografo di Soutine, il Wheeler, a non inserire questi paesaggi di Céret o di Cagnes nella categoria dell'espressionismo astratto; nulla a che vedere, qui, con le traiettorie e le efflorescenze misteriose ma inutili del moscovita Kandinsky, nella sua fase astratto-espressionistica. Se mai, nel presentare così spesso la natura in forma di grembo vulcanico, o di bacino spaccato ribollente di agitate interiora, Soutine precorre, ma con vera angoscia, le gelide allusioni viscerali del surrealismo; ché,

nella furiosa proposizione anarchica della sua arte di questi anni, ch'egli poi finì per odiare, non c'è nulla dell'anarchismo cinico e intellettualmente divertito di 'Dada', nato da poco. Tanto che, anche per chi resti perplesso nell'accettazione di tali opere, pensiamo sia difficile negare ch'esse rappresentino qualche cosa di legittimo: il più sincero contraltare agli sforzi di riedificazione stilistica e morale italiani e francesi, il più angosciato sussulto distruttivo entro il dramma dello spirito figurativo europeo. Ed è perfino banale ricordare a chi la storia recente abbia dato ragione. Di questa fase è rimasta una prima, patetica testimonianza nella frase di Modigliani, intossicato dalla droga, insidiato dalla morte vicina: 'Tutto mi balla attorno come un paesaggio di Soutine.' Quanto all'arte, si può ammettere che qualche cosa del patos di Modigliani, ma ben diversamente sfrenato, sia passato già in alcune figure di Soutine dipinte in quegli anni; analogie un po' in superficie, di soggetto e di forma allungata. È piuttosto ora che si porrebbe il problema 'filologico', e non facilmente solubile, dei contatti con l'espressionismo tedesco, non certo nella sua forma più greve e grammaticale che si esprime nel gruppo del 'Ponte' (a Soutine non era gradito, figuriamoci, nemmeno Van Gogh!), ma nelle sue prove più libere ed espressive rappresentate dai ritratti che Kokoschka venne dipingendo fin oltre il 1920. Resta che, in confronto alle distrazioni sempre più frequenti dell'inquietudine di Kokoschka, l'arte di Soutine, dal 1922 in avanti, s'andò invece sempre più raccogliendo e concentrando, almeno per molto tempo. Nei capolavori del decennio 1922-32 la sua ansia, fin troppo scoperta prima, si esprime ora più internamente, nel giro in apparenza più breve e pausato dei quadri di figura, di polli, di buoi squartati, di fiori: serie famose. Come è quasi regola nei pittori che vanno oltre il puro talento naturale, Soutine cerca ora una conferma di se stesso, un collaudo delle sue qualità, la scoperta d'una sua tradizione personale entro l'oceano affascinante della grande arte occidentale: sono gli incontri con Rembrandt, con Goya e, pedale costante per l'uso della materia pittorica, con Courbet. Questi incontri non si colorano d'eclettismo, proprio perché sono il modo di affondare nella storia le radici d'un temperamento personale, che (lo ha detto il compaesano Kikoine) sentiva la preoccupazione di venire da una terra e da una razza prive di humus figurativo. Quasi sempre, dunque, lo spunto dall'antico resta violentemente rapito entro un significato moderno. Manca ai suoi bovi squartati la dimensione di Rembrandt, profonda, dove la materia non è più che un coagulo entro un abisso insondabile, entro un'infinita confluenza di quantità ombrose e luminose. Ma nel moderno è una nuova, scoperta aggressività che manca all'antico: i fondi si sono rappresi come in cupe matrici brune o blu notturno, su cui si stampano le forme, talvolta nella solenne sicurezza d'una pagina ormai dominata (come nel bellissimo 'Bue scuoiato' della raccolta Walter, *tavola* 30). Entro un minimo di spessore visivo, l'elaborazione pittorica, sensuale e sentimentale è massima; altro che 'cucina', come si dice spesso. Ché, salvo nei momenti minori, quelle alternative di strati lavorati a spatola, di sgarbi improvvisi, di preziosità indicibili di tavolozza son sottoposte alla lirica intensità d'un dialogo solitario, accanito, coi suoi 'soggetti'. Risorge ora, naturalmente, il lascito sentimentale dell'amico Modigliani (esempio, il 'Ritratto di ragazza' di raccolta privata parigina, che sarà sul '29; *tavola* 31). Dopo avere 'interrogato gli esseri con quella violenza crudele che è il rovescio del suo amore', come dice Jean Leymarie nell'utile e appassionata prefazione alla mostra veneziana, verso il '30 Soutine s'avvia a divenire uno straziato 'intimista'. Un lirico assoluto comunque, cui nessun ampliamento epico del mondo sembra possibile; un lirico condannato a incontrare i suoi modelli in un

Soutine

Soutine dialogo che accade in solitudine eterna, senza possibilità di intermediarî. La felicità della sua pittura, che talvolta finisce con l'appagarsi di se stessa, è, nei capolavori, soltanto l'ardore d'una scoperta irrevocabile, afferrata in extremis. Più disperato di Modigliani, egli resta forse, in questo senso, in questa sua prepotenza di contrazione pittorica catturata sul nulla, il precedente morale risolutivo, a Parigi, per la più lieve angoscia del nostro De Pisis; per quella più malferma di Scipione, poco dopo.

Più tardi, rallentando la sua pittura nelle pause segrete d'un temperamento assolutamente schivo d'incontri umani e chiuso fortemente in se stesso, egli si va sempre più 'acclimatando'. L'ultimo Soutine, di cui sono alla Biennale almeno quattro esemplari, è quasi placato, naturale. Lo si guarda con la stessa piena e gradevole emozione con cui si guarda un bel naturalista, un bell'impressionista dell'ottocento francese; o un Vlaminck, ma ben più felice e profondo. La sua antica furia non è più arbitrio angoscioso da imporsi al mondo, ma è ora soltanto intensa e trascorrente concordanza con la minaccia delle nubi in cielo, col vento che arruffa e torce gagliardamente le chiome degli alberi. Di tanto placato, Soutine, che, in quel capolavoro di ruvido affetto che ci sembra il 'Ritorno dalla scuola dopo il temporale' /*tavola* 32/, dipinto nel '39, pochi anni prima di morire, finisce quasi col dar la mano al pittore più dolcemente inebbriante del nostro secolo, a Bonnard. Qui, tutto è intriso di umidità, di nubi cariche, d'erbe gualcite, di toni profondi intorno al passo affrettato dei due bambini: batuffoli neri; dolci, poveri insetti nella campagna di Francia un po' aggrondata; da arieggiare forse, appena, i crepuscoli, il cupo dei prati e delle foreste, all'orizzonte della patria perduta per sempre.

f. a.

IN MEMORIAM R. L. D.

Non è facile scrivere di Langton Douglas. Si è già parlato, nel 'Burlington Magazine', del suo lavoro di storico dell'arte e di editore del Cavalcaselle. Ma come dare un'idea della sua straordinaria, complessa personalità? Douglas aveva molti lati: era, insieme, storico, poeta, conoscitore.

Pieno di vitalità e di entusiasmo, fu un incomparabile animatore e trascinatore. Una delle sue frasi preferite era: 'vieni con me'. Conobbe molti dei suoi più famosi contemporanei, ma non volle mai fissare per iscritto il ricordo dei suoi incontri con 'the poor Paul' (Verlaine) o con 'the poor Oscar' (Wilde). Chi ebbe il privilegio di sentirne parlare nell'indimenticabile casa di Hill Street o, più tardi, nell'altra di Bryanston Square, non lo dimenticherà più. Douglas chiude un'epoca: quella in cui si formarono le ultime grandi collezioni, gli ultimi grandi musei, e di cui furono protagonisti Morgan e Bode.

Dopo la guerra lo vidi per l'ultima volta a New York: era un uomo ormai solo, finito. Tuttavia egli resta vivo nella nostra memoria come un amico dal gran cuore appassionato, un eterno bambino dagli slanci imprevedibili, battagliero, burbero, ma infinitamente buono.

V. Bl.

Redattore responsabile: ANNA BANTI S.T.E.B. - BOLOGNA (XI-1952)

JACOB BURCKHARDT

IL CICERONE

GUIDA AL GODIMENTO DELLE OPERE D'ARTE IN ITALIA

Prima traduzione italiana a cura di
F. PFISTER e P. MINGAZZINI
Introduzione di F. Pfister

Un volume di 1232 pagine in carta India, con 192 tavole fuori testo; mm. 210 x 135; rilegato in tutta tela, sopraccoperta illustrata a colori, **L. 4000.**

Le versione è stata condotta sulla prima edizione di Basilea del 1855, per modo che gli studiosi potranno ritrovare qui, intatto, il genuino entusiasmo che suggerì all'Autore questa geniale guida artistica del nostro Paese la quale, come introduzione al «godimento dell'opera d'arte», resta sempre uno dei principali strumenti nella formazione del giudizio artistico.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

In corso di pubblicazione:

PIERO BIGONGIARI - **Il senso della lirica italiana.**

RAFFAELLO BRIGNETTI - **Morte per acqua.**

DIEGO MARTELLI - **Inediti** - *a cura di* Antonio Boschetto.

Usciranno prossimamente:

ROBERTO LONGHI - **Buongoverno.**

MADAME CALDERON DE LA BARCA - **Vita al Messico** - *a cura di* Emilio Cecchi.

GIORGIO BASSANI - **Una lapide per Via Malgrado.**

Antologia critica americana - *a cura di* Antonio Russi.

ANNA BANTI - **Il bastardo.**

GIUSEPPE DE ROBERTIS - **Studi.**

ROMANO BILENCHI - **Anna e Bruno.**

ADELIA NOFERI - **Studi sul Petrarca.**

FERRUCCIO ULIVI - **Galleria di scrittori d'arte.**

CARLO BO - **Riflessioni critiche.**

Seguiranno:

Saggi di GIANFRANCO CONTINI, ORESTE MACRÍ.

In preparazione la seconda edizione accresciuta di

La Capanna Indiana *di* ATTILIO BERTOLUCCI, *poesie*
Premio Viareggio 1951.

SANSONI FIRENZE